Personificierung des Lebens in der Natur

in der Vasenmalerei der hellenistischen Zeit.

Inaugural-Dissertation

der hohen philosophischen Fakultät

der

k. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt

zur Erlangung

der

philosophischen Doctorwürde

von

W. Amelung.

München, 1888.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn.

Personificierung des Lebens in der Natur

in der Vasenmalerei der hellenistischen Zeit.

Inaugural-Dissertation

der hohen philosophischen Fakultät

der

k. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt

zur Erlangung

der

philosophischen Doctorwürde

von

W. Amelung.

München, 1888.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei Dr. C. Wolf & Sohn

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548316_0232

Meinen Eltern

und

meinem Lehrer.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung und Förderung durchaus den Anregungen meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Heinrich von Brunn, dem ich an dieser Stelle noch besonders meinen herzlichsten Dank ausspreche.

Die Fertigstellung wurde mir wesentlich durch die Benutzung der kürzlich in Folge einer hochherzigen Schenkung begründeten, archäologischen Seminar-Bibliothek erleichtert.

München, im November 1888.

Walther Amelung.

Die Vasenmaler der hellenistischen Zeit umgeben die Scenen ihrer Darstellungen gern mit einem Götterchor, welcher bald durch seine blosse Anwesenheit, bald durch seine Teilnahme die Bedeutung der Haupthandlung hebt und erläutert. Ueber diese Erweiterung der mythischen Scene seitens des bildenden Künstlers gibt es noch keine systematische und umfassende Arbeit. Auch die letzte Abhandlung über diesen Punkt von Bloch (Die zuschauenden Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles, Leipz. 1888) kommt zu keinen genügenden Resultaten, da das Ziel für den Anfang viel zu weit genommen ist.

Offenbar ist es nicht möglich, die Anwesenheit aller dieser verschiedenen Götter aus einem künstlerischen Prinzip zu erklären Einzelne haben vielmehr im gegebenen Fall individuelle Bedeutung und stehen in engster Verbindung mit der Handlung; so z. B. Athena und Hermes bei den verschiedenen Heldenabenteuern. Andere haben hingegen allgemeinere Beziehungen und sollen gewöhnlich nur durch ihre Anwesenheit zu bestimmten Gedanken oder Vorstellungen anregen. Diese Beziehungen können nun geistiger Art sein, wodurch der ethische Kern der Sage besonders herausgehoben wird; oder physischer Art, indem sie auf eine bestimmte landschaftliche Umgebung hinweisen.*)

Diesen Wesen der letzteren Geltung möchte ich eine

*) Vgl. Brunn, troïsche Misc. IV, p. 252—54.

genauere Betrachtung widmen. Jeder wird sofort an Gestalten wie die Satyrn, Nymphen, Pan oder Nereïden im Allgemeinen erinnert worden seiu. Ehe wir jedoch zu der Besprechung der einzelnen Fälle übergehen, müssen wir uns darüber klar werden, was diese Figuren dem Griechen vorstellten, wozu eine griechische Phantasie beim Anschauen derselben angeregt wurde. Damit wir dies ergründen, wird es von Nutzen sein, die Kunstsprache der Griechen und ihre Naturauffassung in den entscheidenden Punkten uns noch einmal zu vergegenwärtigen, um die Rolle, welche diese Wesen in derselben spielen, ganz zu begreifen.

Ueber die zweite Frage hat eingehendst Wörmann in seiner Schrift »Ueber den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer«, dann in der »Landschaft in der Kunst der alten Völker« vom litterar- wie kunsthistorischen Standpunkte gehandelt. Doch beschränkt er sich auf die direkte, rein malerische Wiedergabe der Natur, und diese werden wir auf Vasenbildern vergeblich suchen. Von dem griechischen Anthropomorphismus teilt er mit vielen Anderen eine durchaus irrtümliche Vorstellung, indem er von einer Auflösung der Natur in lauter menschliche Gestalten spricht. Das ist römisch, aber nicht griechisch. Gegen diesen Grundirrtum kann man am besten einen Griechen selbst anführen. Ich verdanke die betreffende Stelle einer Anmerkung von Lehrs (Popul. Auff. p. 119). Origenes gegen Celsus V p. 235 sagt nämlich: „Sind denn, weil die Welt (ὁ κόσμος) ein Gott ist (nämlich nach der Annahme gewisser Philosophen), deshalb auch die Flüsse und die Berge und die Meere Götter? Das werden doch die Hellenen keineswegs zugeben, sondern die Dämonen etwa oder die Götter wie ihre Sprache sich ausdrückt, welche Vorsteher (oder Beaufsichtiger, ἐπιστατοῦντες) sind über die Flüsse und Meere, diese werden sie Götter heissen.“ So trennt also der Grieche den Gott entschieden vom Element und verliert nicht etwa durch seinen Anthropomorphismus die Freude an der Natur selbst. Dagegen

hat sich denn auch schon Gerber gewandt in Naturpersonifikation in Poesie und Kunst der Alten. Er jedoch, ebensowenig wie Wörmann, bedenkt, dass jedes Volk nach seiner bestimmten Veranlagung eine besondere Sprache, wie im Leben, so in der Kunst entwickelt, und dass wir uns erst vollständig in diese Sprachweise hineindenken müssen, um die in den Denkmalen niedergelegten Gedanken zu enträthseln.

Die Griechen sind das klassische Volk der Plastik. Diese eine Kunst hat allen anderen Aeusserungen des Geisteslebens ihren Stempel aufgedrückt. Besonders die Vasenmalerei verläugnet diesen Einfluss ihrer Natur nach auch da nicht, wo sie die Grenze des Malerischen erreicht. Die Worte und Formeln, in denen die Plastik sich ausdrückt, sind die Formen des menschlichen und tierischen Organismus. In diesen allein kann der Plastiker seine Gedanken aussprechen, seine Eindrücke wiedergeben. In diesen also musste sich auch den Griechen ihr Naturgefühl verkörpern, und erst aus diesen heraus können wir wieder das richtige Mass zur Beurteilung desselben gewinnen.

Hinzu tritt in gegenseitiger Ergänzung der Anthropomorphismus der Griechen, welcher das geahnte göttliche Walten in der Natur unter der Gestalt des Menschen erfasst, der ihnen als das Mass der Vollendung gilt; die tierischen Elemente, welche die Orientalen noch zum Ausdruck der höchsten Eigenschaften zu Hülfe nahmen, belassen sie nur dort, wo es eine natürliche Wildheit oder Lüsternheit darzustellen gilt, welche im Menschen unschön und unharmonisch wirken würde. Einige Sätze von Lehrs (a. a. O.) mögen zur Verdeutlichung hier Platz finden: »Wenn der Grieche die Regsamkeit, Anmuth, Ueppigkeit, Heiterkeit, Keckheit des Naturlebens sich vorstellt, schaut er gleichsam nicht in die Natur selbst, sondern wie in einen Spiegel, in welchem ihm jene Eindrücke in Gestalten reflektiert sind, die in der Anmuth, Heiterkeit, Keckheit ihrer Bildung und

Bewegung und lebendigen Geselligkeit jene Eindrücke wiedergeben.« Ein schlagendes Beispiel, wie sich dem Griechen das ganze Leben in der Natur in einer Figur zusammenfasste, welche nun die Regungen dieses Lebens an sich empfindet, ein Beispiel auch, wie in dieser Weise plastisches Empfinden und Glauben in einander wirken, bietet die Sage von dem Schlafe des Pan um Mittag.

»Während das Eidechslein jetzt schlummernd liegt in den Hecken,
Auch keine Lerche herumschwärmt mehr mit buschiger Krone,« *)

(Theokr. Idyll. VII, 22 ff.)

schläft Pan; d. h. wenn der Grieche empfindet, dass über die ganze Natur eine Ruhe ausgegossen ist, welche ihn selbst bezwingt, dass alles Leben schläft, so drückt er das nach seiner Weise dadurch aus, dass er den Herrn dieses Naturlebens schlummern lässt.

»Also wenn der Grieche in die Natur sah, so schaute er Götter und Gestalten, und demnach, wenn er ein Leben der Natur zu beschreiben oder zu schildern hatte, werden auch diese Gestalten als Mittel der Beschreibung sich mit einstellen.« »Aber freilich das empfindet man nur, wenn man sich mit der Bedeutung dieser Figuren bekannt gemacht hat, wenn ihr Auftreten das Gefühl und die Anschauung erregt, welche sie dem Griechen erregten.« (Lehrs a. a. O.)

Dieser letzteren Forderung sind wir, glaube ich, gerecht geworden; wir haben die Grundanschauung festgelegt, auf welcher unsere Auffassung der Naturwesen beruht. Es sind Personifizierungen des Lebens in der Natur.**) Wenn wir

*) ἁνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἱμασιαῖσι καθεύδει,
οὐδ' ἐπιτυμβίδιαι κορυδαλλίδες ἡλαίνοντι.

*) Es ist hier interessant, zu erfahren, wie ein deutscher Dichter ein gleichartiges Wesen aufgefasst wissen wollte. In Eckermann's Gesprächen mit Goethe bemerkt der letztere einmal über die Malerei seiner Zeit: „Die wenigsten Künstler — sind über diesen Punkt (dass der Gegenstand die Hauptsache in der Kunst sei) im Klaren und wissen, was zu ihrem Frieden

also die betreffenden Figuren auf Vasenbildern finden, so haben wir uns erstens daran zu erinnern, dass der Künstler mit ihnen die Phantasie des Beschauers zu der Vorstellung eines gewissen landschaftlichen Hintergrundes anregen wollte, ferner, dass sich in der Art, wie sie sich bewegen und wie sie gestaltet sind, der bleibende Charakter der umgebenden Landschaft und in der Stimmung dieser Wesen die vorübergehende Stimmung der Landschaft spiegelt.

Wir können jetzt sofort zu den Einzelheiten übergehen, und wenden uns zunächst zu der Besprechung der Waldkobolde, der Satyrn, an welche sich natürlich die wesensgleichen Silene anreihen; ferner werden von ihnen die Nymphen nicht zu trennen sein.

Ueber Satyrn etc. hat ausführlicher zuletzt Stephani in dem Bulletin de la Cl. hist.-philol. de l' Ac. imp. de Pet. XII, 17, 18 gehandelt. Im Philologus 27 hatte Jahn gesucht, die ganze Erscheinung auf den Einfluss des Satyrspieles zurückzuführen. Wenn man damit auch nicht auskommt, vielmehr den Satyrchor des Theaters wohl aus demselben Grunde sich entstanden denken muss, wie den der Vasenbilder, so ist doch Stephani's Polemik gegen diese Auffassung unberechtigt. Stephani selbst giebt eine kleinere Auswahl einschlägiger Bilder und beschränkt sich hauptsächlich auf die Erklärung von Einzelheiten. Die ganze Erscheinung erklärt er für entstanden aus dem Bedürfnis nach Nebenfiguren, in welchen sich der Eindruck des Vorganges spiegelt. Es ist klar, dass auch dies einseitig bleibt. Wir

dient. Da malen sie z. B. meinen „Fischer“ und bedenken nicht, dass sich das gar nicht malen lasse. Es ist ja in dieser Ballade bloss das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmuthige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und wie lässt sich das malen.“ Man muss dem Altmeister hier allerdings entgegnen: nun mit demselben Bild, mit dem du es in der Phantasie verkörperst, und so den Vorwurf gegen die Maler zurückweisen. Indess sieht man, wie Goethe sein Meerweib nicht mit dem sinnlichen, vielmehr allein mit dem geistigen Auge gesehen wissen wollte.

müssen uns zuerst fragen: sind wir überhaupt berechtigt, die Satyrn von dem Herrn des Thiasos, dem Weingott Dionysos, zu trennen und sie neben Silenen und Nymphen als reine Naturwesen aufzufassen? Erst nach Beantwortung dieser Frage können wir untersuchen, welche Seite des Lebens in der Natur sie verkörpern.

Es möchte nun etwas wunderbar erscheinen, wenn ich mich zur Erklärung der ursprünglichsten Bedeutung der Satyrn bis in die indogermanische Urzeit versteige, aber die griechische ältere Litteratur bietet nur ein Zeugnis, welches die Satyrn unter anderen Wald- und Bergdämonen ohne Rücksicht auf Dionysos nennt. In den Fragmenten des Hesiod, (Kinkel 42) wird erzählt, die bergbewohnenden Nymphen, die nichtsnutzigen und durchtriebenen Satyrn, die Scherz und Tanz liebenden Kureten stammten von denselben Eltern. Ferner muss doch auch darauf hingewiesen werden, dass Dionysos selbst ursprünglich nicht auf den Wein beschränkt, sondern der Gott der in Wald und Feld quellenden, schwellenden Triebkraft war. Doch schauen wir nach Indien, der Heimath der indogermanischen Völker und ihrer Vorstellungen.*) „Von hervorragender Wichtigkeit ist das Verhältnis der Apsaras (Nymphen) zu den Gandharven, welchen auf griechischem Boden Kentauren, Silene, Satyrn, Pane und einige Andere mit diesen verwandte priapische Wesen entsprechen. (Auf deutschem Boden »Nixe, die oben menschlich, unten wie Pferde gebildet sind.« p. 75, Anm. 2, dann Zwerge mit Geissfüssen p. 100 und die sogen. wilden Leute oder Waldleute p. 101, cf. Mannhardt, Wald- und Feldkulte, II.) Sie erscheinen auf's engste mit einander verbunden, von der ältesten bis in die jüngste Zeit, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Verbindung in die indogermanische Urzeit zurückreicht«. »Im Veda treten die Gandharven als Hüter und Finder des Soma, des himmlischen Methes, d. h. des

*) L. v. Schröder, Griechische Götter und Heroën. 1. Heft. Berlin, 1887. p. 67 ff.

Wolkenwassers, auf«. (Vgl. die Beziehung der Satyrn zu Dionysos). »Daneben — eine derbere, volkstümlichere, jedenfalls sehr alte Auffassung —: langhaarige, zottige, halbtierische Gesellen — vor allem aber als priapische Unholde, die Weiber heimsuchen. — Diese Eigenschaft erklärt ihre feste Verbindung mit den schönen Nymphen, den Apsaras, mit welchen vereint sie sich in der vedischen Zeit im Luftmeere hin und her bewegen, mit welchen vereint sie später in den Hainen und auf den Bergen der Götter wandeln oder auch an irdischen Wassern, in irdischen Wäldern sich vergnügen». (Vgl. die Satyrn als Waldkobolde.) p. 67 «es ist ein fast regelmässiger Zusatz bei Beschreibung schöner Flüsse: von Apsaras und Gandharven besucht.« p. 68. Wenn ein Hochzeitszug an grossen Bäumen vorbeikommt, dann spricht man die Worte: «Die Gandharven und göttlichen Apsarasen, welche in (oder auf) diesen Bäumen verweilen (cf. die Dryaden und Hamadryaden.), die mögen diesem Weibe zum Heile gereichen und nicht den Umzug stören.« Weiter sei auf die Schwestermythologie der griechischen in Italien verwiesen, welche in Allem das Dämonische, den Aberglauben reiner erhalten hat. Bei ihr finden wir noch festwurzelnd den Glauben, »dass der Wald das eigene, dämonische Gebiet der Waldgeister sei, der Silvane, der Faune, der Baumnymphen.« (Preller, röm. Mythol. p. 108.)*) «Immer gehören die Faune und die Nymphen des Waldes zur Lust und ländlichen Staffage des Gebirges.» (a. a. O. p. 382.) Deshalb brauchen wir noch nicht mit Gerber das selbständige Auftreten der Satyrn auf italischen Einfluss zurückzuführen; vielmehr sehen wir, dass hier in der späteren griechischen Kunst, wie in manchen anderen Punkten, volksthümliche Auffassungen zur Geltung kommen, welche in der Zeit der hohen, strengen Kunst zurückgedrängt waren, wie denn auch bei uns das Märchen erst

*) cf. Ovid, Metam. I, 192:
Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, Nymphae
Faunique Satyrique et monticolae Silvani.

in der Zeit der Romantiker aus der Spinnstube in die Litteratur eingeführt wurde.

Für diese neue Bedeutung der Satyrn als reiner Naturwesen gibt es nun auch einen direkten Beleg.

In dem Ἐπιτάφιον Βίωνος sind die Klagen und Thränen der Bäche, der Bäume und Blumen verbunden mit denen der Satyrn, der Priape, Pane, Quellennymphen und der Echo. In den erhaltenen Werken der grossen hellenistischen Kunst endlich treffen wir Satyrn ohne jeglichen dionysischen Bezug. Sechs Reliefbilder, deren Ursprung nach Schreiber (Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani.) in Alexandrien zu suchen ist, zeigen uns solche Darstellungen: 4) Satyr an einer Herme, Gerh. a. B. 42, 2, 6) Satyr als Jäger, Müller-Wieseler II, 465. 7) Pirschende Satyrn. 39) Satyrn gelagert, Friedr. Wolt, Baust. 1893. 48) Satyr und Nymphe. 53) Silen und Satyrkind, Clarac, m. de sc. pl. 217. Zuletzt weise ich auf die zahlreichen an Situationen der Idylle erinnernden Gruppen von Pan, Satyrn und Nymphen hin, welche viele Motive gerade aus dem Leben in Wald und Feld entnehmen.

So glaube ich es zweifellos gemacht zu haben, dass wir berechtigt sind, die Satyrn als reine Naturwesen ganz ohne Rücksicht auf Dionysos aufzufassen. Wir haben eine alte volkstümliche Vorstellung, welche in das Bereich der Kunst gehoben wird. In welche Umgebung uns nun ihre Gestalten führen, sagt uns am deutlichsten die Dekoration der Satyrspiele, welche nach Vitruv V, 8 aus Bäumen, Höhlen, Bergen und sonstigen Bestandteilen einer ländlichen Gegend bestand, welche zu einem Landschaftsbild vereinigt waren. Dasselbe Bild also haben wir uns zu vergegenwärtigen, wenn uns ein Satyr in der betreffenden Rolle als Naturwesen auf einem Vasenbilde begegnet.

Welche Seite des Naturlebens in diesem wilden Bergwald sollen nun diese Kobolde verkörpern? Hier giebt uns die Plastik die beste Antwort; in ihren Formen müssen wir lesen. In den schlanken sehnigen Gestalten der Satyrn findet

das Wesen der Waldnatur vollkommenen Ausdruck. Im Wald schafft eine reiche Naturkraft, aber sie äussert sich nicht im üppigen wuchernden Wachsthum, sondern sie treibt die festgefügten Stämme der Bäume; man könnte auch diese sehnig nennen. Dazu kommt die knollige Form der Köpfe, die Bockswarzen am Hals, welche uns an das Knollige, Knorrige der Baumformen erinnert. Dann das Struppige des Haarwuchses; in diesem begegnen uns zwei Bildungen; einmal sehen wir ein wirres Gelock, in andern Darstellungen spriessen straffe Strähnen hauptsächlich über der Stirne empor, welche auf das Lebhafteste an Pinienbuschel erinnern Ich muss gestehen, dass mich die beiden Bildungen wie Nadel- und Laubwald neben einander anmuthen.*)

So sehen wir in den Satyrn speziell das »Struppige, Eckige und Zackige — des Berg- und Waldwesens« (Lehrs a. a. O.) verkörpert.

Um uns nicht unnöthig unterbrechen zu müssen, wollen wir gleich sehen, inwieweit Silen und Nymphe das Bild der Waldnatur vervollständigen. Die Silene sind Quellgötter, an deren Wassern Blumen und Gräser im üppigsten Reichthume, in den fettesten Exemplaren wuchern. Die üppigen von Fett strotzenden Gestalten der Silene erscheinen als der rechte Ausdruck ihres natürlichen Wesens. Die unerschöpfliche Fruchtbarkeit der quellengetränkten Wiesen stellt sich dar in dem Verhältnis der Silene und Nymphen, mit welchen dieselben sich nach dem 4. homer. Hymnus (V. 263.) im lauschigen Winkel lieblicher Höhlen in Liebe einen.

*) Man vergleiche besonders die zahlreichen Abbildungen in Clarac's Musée de sc. II u. IV. Auf einem Monument scheint dieser Unterschied mit Bewusstsein durchgeführt zu werden. Es ist die eine Darstellung von einem Onyxgefäss aus Paris, Clarac a. a. O. pl. 125, 127. In diesem Stillleben ist eine Pinie oder Fichte einem Baum mit Laub gegenübergestellt; in beiden hängt eine Pansmaske; die im Laub nun hat das wirre Haargelock, die unter den Nadeln die straffen Strähnen mit geringer Wellung. Ferner erinnere ich an die Schilderung, welche der ältere Philostratus von Polyphem giebt: „Als ein wilder Bergbewohner ist er gemalt, aufschüttelnd ein sträubiges und sich ringsum ausbreitendes Haar nach Art der Fichte.“

Während nun Satyrn und Silene in ihrem koboldartigen Wesen mehr das Unheimliche und doch Drollige, Harmlose des Waldlebens darstellen, verkörpern die Nymphen die weibliche Seite, das Zarte, Graziöse, Empfindsame der Natur. Sie wohnen in schönen Hainen, an den Quellen der Ströme, auf grünenden Wiesen (Il. 20, 8—9), auf den hohen Gipfeln der Berge (Od. 6, 123). Bei einsamen Höhlen sind ihre Tanzplätze und ihre Sitze, auf dem Sipylosberg ihre Lager (Il. 24, 615). Auf dem waldreichen Ida hausen sie; von dort kommt die Sage von den Hamadryaden, welche mit dem Baume leben und sterben (Hom. Hymn. 4); in ihr spricht sich am deutlichsten aus, dass die Nymphen das in der Natur quellende Leben verkörpern. Dieses und zugleich die Voraussetzung einer innigen Teilnahme seitens jener Wesen zeigt die Erzählung von der Ziegeninsel; dort, wo kein Mensch weilt, treiben die freundlichen Nymphen den Gefährten des Odysseus die Ziegen zur Jagd zu (Od. 9, 116—19). Dasselbe setzen die Worte Andromache's voraus, als sie von dem Grabe ihres Vaters spricht:

περὶ δὲ πτελέας ἐφύτευσαν
νύμφαι ὀρεστιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.
(Il. 6, 419—20.)

Wir wenden uns nun zu den Monumenten und wollen zunächst die Erscheinungen der Satyrn mehr im Einzelnen betrachten.

Eines der charakteristischsten Beispiele bietet eine Lykurgosdarstellung; Conze, Vorlegebl. S. III, T. VIII, 1; Baumeister, Denkm. 918; Millingen Vas. div. pl. 1; Müller-Wieseler II, 38, 442. Es ist die Scene, in der Lykurgos im Wahnsinn Sohn und Gattin tödtet. Rechts unten nun lugt aus einem Felswinkel und aus Gestrüpp ein buckliger Satyr mit der Geste des ἀποσκοπεύειν hervor. Wir könnten zwar versucht sein, ihn auf die Rückseite zu beziehen und

zu dem συνεπόμενον Σατύρων πλήθος (Apollod. 3, 5, 1.) zu zählen. Allein der Künstler, welchen wir vor allen Dingen nach seinen Absichten fragen müssen und nicht ein mythologisches Handbuch, gibt keinen Anhalt zur Verbindung mit der Rückseite, erinnert uns vielmehr mit der direkten Umgebung des Satyrs, Felsstein und Gestrüpp, daran, dass die Scene in dem wilden Waldgebirge Rhodope sich abspielt, und dass wir einen Bewohner desselben hier zu erkennen haben. Nicht anders möchte ich auch auf der Rückseite trotz der Anwesenheit des Dionysos den Satyr rechts oben auffassen, welcher ebenfalls ἀποσκοπεύων über einer Berglinie hervorragt. Was soll die bekannte Geste, ein Ausdruck des Staunens über das dem Auge Ungewohnte, bei einem ständigen Begleiter des Dionysos? Für einen jener scheuen Bewohner des einsamen Waldgebirges ist sie bedeutend. Zur Bekräftigung meiner Auffassung verweise ich auf ein Beispiel aus der Wandmalerei, wo trotz des aktiven Auftretens des Dionysos und seines Gefolges ein Satyr getrennt von ihm, hingegen verbunden mit einer Ortsnymphe erscheint, wodurch denn seine Bedeutung als Lokaldämon unzweifelhaft wird; es ist dies auf dem pompejanischen Wandgemälde (Helbig 1240), welches die Auffindung der Ariadne darstellt. In den beiden angegebenen Fällen nun ragen die Satyrn nur halb aus dem Terrain hervor. Dies halbe Hervorlugen wird häufig wiederkehren. Nichts deutet besser das „Felsendunkel" mit seinen Schlupfwinkeln, seinen heimlichen Verstecken an. Es birgt zugleich ein malerisches Element: die Phantasie wird angeregt, sich das fehlende oder nur angedeutete Terrain mit zerklüfteten Felsen und dichtem Gestrüpp zu ersetzen, aus dem diese wilden Naturkinder neugierig vorschnellen, um entweder vertraulich gemacht näher zu kommen, oder zurückgeschreckt ebenso schnell wieder zu verschwinden. Eben dies Vorlugen wird von dem Kentauren des Zeuxis berichtet: »Oben in dem Bilde, wie von einer Warte, neigt ein Rosskentaur — sich lächelnd über; er

ist nicht ganz sichtbar, sondern nur bis zur Mitte des Rosskörpers.« (Brunn, Kustlg. II 78.) Das Bild wird ergänzt durch ein erhaltenes pompejanisches, auf welchem die Felswarte, von der sich Aktäon herabneigt, malerisch gegeben ist (Müller-Wieseler II, 183a).

Aehnlich finden wir einen Satyr in halber Figur mit erstaunter Geberde herabschauend auf einem Bilde, welches das Wiedererkennen zwischen Iphigenia und Orest bei den Taurern darstellt (Overb., Gal. her. Bildw. XXX, 7.); er ist »als Ortsdämon, als Bewohner der wilden Insel« zu fassen. Dem Kampf des Jason mit dem Drachen schaut auf einem Neapeler Bild Nr. 3248 A ein bekränzter Satyr zu, von dem nur die Büste sichtbar wird.

Das Scheue und Hastige, das wir meistens in den Bewegungen dieser Wesen finden, wie z. B. auf der Rückseite jener Lykurgosvase, erklärt sich uns nur, wenn wir sie in das Wald- und Felsendunkel hineindenken, wo sie aus einem Versteck in das andere, von einem Baume hinter den andern huschen. Es äussert sich darin jene bald furchtsam scheue, bald naiv zutrauliche Art, welche auch den zahmen Tieren des Waldes eignet. Am deutlichsten zeigt sich gerade diese Seite auf einer Darstellung der Apotheose des Herakles (München Nr. 384, Mon. d. J. IV, 41); das wunderbare Treiben des Herakles haben die Satyrn Hybris und Skopas in ihren Schlupfwinkeln wohl schon lange beobachtet; nun, da die Luft rein ist, huschen sie hervor. Hybris prallt mit weitausgreifendem Schritt zurück; Skopas beugt sich neugierig ἀποσκοπεύων über die brennenden Scheite, in denen noch die Rüstung liegt; beide tragen Stecken (Skopas nicht die Keule des Herakles, welche dieser selbst trägt; cf. Jahn, Vasenkatalog). Das hastige Irrlichterieren dieser Wesen drückt die geheime Regsamkeit des Lebens im tiefen Walde unübertrefflich aus.

Ein anderes Bild entlehnt ein Bewegungsmotiv ebenfalls aus dem Leben im Walde. Auf dem Neapeler Gefäss Nr. 2465

stürmt Herakles auf eine Amazone los; »hinter den Augen — unter dem Henkel — schleicht je ein bärtiger Satyr herbei; der eine hält einen Zweig in der rechten Hand.« Das heimliche, versteckte Wesen des Walddunkels findet darin seinen Ausdruck. Trotzdem das Gefäss schwarzfigurig ist, gehört es allem Anschein nach in späte Zeit.

Auf einem Bilde ist durch die Figur eines solchen Naturwesens eine Stimmung gegeben, welche wir nach unseren Betrachtungen auf die umgebende Natur übertragen müssen, wodurch dann erst der poetische Inhalt ganz erschöpft wird. Das Bild in der archäol. Zeitung 1868 T. 3 gibt den Moment kurz vor dem Tode des Orpheus wieder. Hinter dem Lyra spielenden Orpheus steht auf einen Fels gelehnt ein bärtiger Satyr und horcht auf das eifrigste zu; er offenbart nach Heydemann's richtiger Erklärung »die selbstvergessene Hingabe der ganzen Natur« an Orpheus' Spiel, und erst, wenn wir das aus dem Bilde sehen, wird ja der ganze Inhalt der Sage von der dämonischen Macht des Sängers über die Natur lebendig. Die ahnungslose dämmernde Stimmung der umgebenden Natur hebt nun aber auch die Bedeutung des Momentes erst recht hervor.

Auf einem andern Bild ist durch Gegenüberstellung zweier Stimmungen der Eindruck der augenblicklichen Handlung gehoben. Es ist abgebildet Mon. d. J. II, 59 und besprochen von Overbeck in der Kunstmythologie (Jo No. 19). Hermes stürmt unsichtbar gegen Argos, den Wächter der Jo, heran. Oben ist eine grössere Götterversammlung. Unten sind zwei Satyrn, deren Deutung Overbeck richtig gibt. Sie sind »Vertreter des Bergwaldes, in welchem Jo gehütet wird. Dem und der Situation einer längere Zeit ruhig fortdauernden Bewachung der Jo entspricht es vollkommen, dass der eine der Satyrn unterhalb Argos im Spiele mit einem Hasen oder Kaninchen, dem er ein Halsband umlegen will, begriffen dargestellt ist. »Ganz anders der zweite Satyr (links unter Hermes); dieser ist in heftiger Bewegung

halb knieend zu Boden geworfen und augenscheinlich höchst erschrocken oder erstaunt.« Nicht anders konnte uns der Vasenmaler einerseits die Ruhe und friedliche Einsamkeit des Waldes, andererseits die durch das Heranstürmen des Hermes hervorgerufene plötzliche Aufregung vergegenwärtigen. So verbindet er zwei Momente in einer Vorstellung.

Während uns diese Fälle alle zeigten, dass Stellung oder Bewegung, endlich Stimmung allein aus Rücksicht auf das Element gewählt war, so gibt es auch eine Reihe von Beispielen, wo die Satyrn allerdings durch ihre Anwesenheit ebenfalls das gleiche Lokal bedingen, in denen aber die Bewegungen mehr individuell aus dem Charakter der Satyrn im Allgemeinen gewählt sind, nicht wie oben in Rücksicht auf das Element.

Auf einem andern Bild aus dem Jo-Kreise (Müller-Wieseler, a. D. II, 37. Ov., Kunstm. 1.) weicht ein Satyr ἀποσκοπεύων zurück. Auf einem Neapeler Bild aus S. Maria di Capua (2870) erscheinen die Göttinnen zum Parisurteil auf Wagen. »Oben — sehr verdorben — das Bruchstück eines Satyrs, der mit der Nebris ausgestattet ist und verwundert die Rechte hebt.« Ein archaïsierendes Bild der Neapeler Sammlung (2201 A) deutet Heydemann zweifelnd: Artemis im Begriff den Orion aus Eifersucht zu erschiessen; ein bärtiger Satyr, den Kantharos in der Rechten entfernt sich umblickend; da derselbe in keinem direkten Bezuge zur Handlung stände, so würde er die Anteilnahme der Waldnatur an jenem kühnen Jäger verkörpern. Eine bunte Reihe bietet die Perseussage von der Tödtung der Medusa; in der Mannigfaltigkeit der Motive erkennen wir, mit welcher Freiheit die einzelnen Zeichner die Teilnahme dieser Wesen auffassten und wiedergaben. Auf einem Neapeler Bild (1767 A) flieht Perseus mit seiner Beute vor den verfolgenden Gorgonen. »Den Beschluss macht ein bärtiger Satyr, der verwundert aufspringt und die Hände erhebt.« Der Held bringt das Haupt der Medusa seiner Beschützerin Athene auf einem petersburger Bild (1609); es

ist nur Athene und Perseus anwesend und ein bärtiger Satyr, welcher sich vor Schrecken das Gesicht mit beiden Händen bedeckt, um sich gegen die versteinernde Wirkung zu schützen. Auf einem zweiten Neapeler Bild (2562 A) hat Athene das Haupt und lässt Perseus dessen Spiegelbild in einem Brunnen sehen. »Vor ihm steht auf den Fussspitzen sich emporrichtend ein bärtiger Satyr — ; er streckt die Rechte erstaunt und abwehrend vor.« Ganz individuell gefasst ist der Satyr einer Bellerophondarstellung (Ann. d. J. 1874, tav. d'agg. E.). Der Speer hat die Chimära tödtlich getroffen; jetzt, da der Kampf beendet, stürzt ein Satyr mit einem grossen Stein herbei, um nun auch das Seinige an dem Werk zu thun. Ich kann nicht unterlassen, an eine gewisse Rolle in unserm Cirkus zu erinnern. Man könnte wirklich zweifeln, ob man die zuletzt besprochenen Satyrgestalten noch zu den Personifizierungen des Lebens in der Natur rechnen darf. Doch ist immer hervorzuheben, dass dieselben in den Darstellungen gänzlich ohne Bezug auf Dionysos nur ihre Stelle finden als Dämonen des umgebenden Bergwaldes. Die freie Ausgestaltung dieser Wesen ist vielmehr ein Beweis für einen Satz von Lehrs, wenn er vom Griechen sagt: »Eine pedantische Gebundenheit, am allerwenigsten im physischen Sinne, denn auf die ethische Seite ist er gerichtet, ein Leben, wo jeder Zug sich an die Naturbedeutung knüpfte, oder auch die Beschränkung ihrer Wirksamkeit (der Naturwesen) nur etwa auf Naturgaben zu denken, ist seine Sache nicht« (a. a. O. p. 118.) Genug wenn jene Gestalten die Regsamkeit, Keckheit, Scheu des Treibens und Lebens in Wald und Gebirge wiederspiegeln, das Einzelne bleibt dem freischaffenden Künstler überlassen.

— —

Die Schwestern der Satyrn sind nach Hesiod die Nymphen. Sie erscheinen schon auf den Vasenbildern des strengen Stiles und begleiten hier meistens die Kämpfe den Helden

mit lebhaftem Interesse, oft mit Entsetzen und Furcht. Ein Münchener Vasenbild ist besonders hervorzuheben, da es für die Auffassung der Nymphen in dieser Rolle von Wichtigkeit ist. Es ist abgebildet Mon. d. J. VI, 27 A. Herakles kämpft mit dem Löwen; eine Nymphe weicht entsetzt zurück und ihr ist der Name Galene beigeschrieben, das bedeutet etwa: die Ruhigheitere; in Worte übertragen also besagt jene Gestalt: und die heitere Ruhe des nemeïschen Thales, welche in dem zarten Wesen der Ortsnymphe ihren Ausdruck findet, wurde bei dem gewaltigen Kampfe gestört und in wilde Verwirrung gewandelt.*) Diese eine Beischrift giebt uns den Schlüssel für alle andern derartigen Bilder, und es stimmt dazu, was wir schon im Allgemeinen ausgeführt hatten, dass nämlich die Nymphen die zarte, empfindsame Seite des Naturlebens verkörpern. Das zeigt sich nun auch in allen andern Darstellungen. Auf dem Bild bei Millin, Gal. myth. XCVIII, 395. steht zu beiden Seiten des gegen den Drachen kämpfenden Kadmos je eine Nymphe; die linke mit einer Schale, den Helden nach bestandenem Kampfe zu tränken, die rechte mit einem Zweige, wohl um denselben zu kränzen. Die sorglichen Nymphen eilen herbei, den brennenden Scheiterhaufen des zum Olymp entführten Herakles zu löschen. Auf der Darstellung in Gerhard's ant. Bildw. I, 31 ist es eine Nymphe, in den Mon. d. J. IV, 41 sind es zwei, Arethusa und Premnusia, im Bull. nap. N. S. III, 14 drei Nymphen. Auf dem zweiten Bilde gesellen sich zu ihnen die schon erwähnten Satyrn Hybris und Skopas, auf dem dritten ein Silen; das drollige Gebahren dieser Kobolde tritt in wirksamen Gegensatz zu dem anmuthigen, zarten Wesen der Nymphen. Trotzdem diese hier aktiv beteiligt sind, möchte ich sie nicht aus der Reihe der Naturpersonifizierungen

*) Vgl. hierzu Sophokles El. V. 899:

ὡς δ' ἐν γαλήνῃ πάντ' ἐδερκόμην τόπον.

Der Name Galene findet sich noch bei einer Mänade; cf. Heydemann, Satyr- und Bakchennamen, 5. hall. Winkelmanns-progr. p. 40, b, der dazu den Dionysos Γαληναῖος bei Nonn. 35,355 erwähnt.

streichen, vielmehr an die letzten, von Lehrs angeführten Sätze erinnern.

Nymphen sind es auch, welche die Mutter des Herakles vom Feuertode retten. Zwei Bilder gehören hierher. Nouv. Annal. de l'Inst. 1837 tav. X und Ann. d. J. 1872 tav. A. Sie soll verbrannt werden, aber Zeus rettet sie; von einem Regenbogen herab, giessen zwei Frauen, παρθένοι ὀμβροφόροι, νεφέλαι, um die Flammen zu löschen.

Besondere Bedeutung hat eine Komödiendarstellung, welche bei Wieseler, Theatergebäude T. IX, 13 abgebildet und p. 60 f. besprochen ist. Die gegebene Deutung ist einleuchtend. »Cheiron, durch das Gift der Lernäischen Schlange dem Tode nahe, ist, von seinem Xanthias begleitet, in der Gegend, nach welcher er sich Heilung suchend gewandt hat, in der Nähe der Nymphenhöhle, (Anigriden, Töchter des Flusses Anigros, cf. Paus. V, 5, 5 und 6), angelangt und wird — zunächst in eine Baulichkeit gebracht.« Ein bekränzter Jüngling schaut zu und ebenso zwei Nymphen (N Y . . A I), welche erhöht sitzend, durch einen Hohenzug halb verdeckt sind. Ich kann in dieser Dekoration keine Andeutung der Höhle sehen, zu Gefallen der schriftlichen Ueberlieferung. Es ist einfach Fels oder Gebüsch, und es wird nichts anderes bezweckt, als durch das halbe Verdecken der Satyrn, nämlich die Steigerung des malerischen Effektes. Wichtig ist, dass dieselbe, wie wir hier sehen, auf der Bühne durch die gleichen Mittel erreicht wurde, wie in der Vasenmalerei. Man begreift den grossen Einfluss der Bühne auf das Eindringen malerischer Elemente in die Kunst, wenn man hierneben stellt, dass die grosse Malerei zur Beobachtung der Perspektive, zum Einführen landschaftlicher Hintergründe ebenfalls durch die Dekoration der Schauspiele angeregt wurde. Dass die Masken der Nymphen nichts weniger wie schön sind, liegt in dem Charakter der Komödie begründet, nicht in ihrem eigenen; desto zierlicher sind ihre Handbewegungen.

Einen Silen finden wir in einer idyllischen Scene. Es ist ein Berliner Bild (4052) aus Lokri, welches in den Annali d. J. 1845, pl. C. abgebildet ist. Ein Hirt sitzt auf einem Felsen, hinter dem rechts und links ein ruhendes Schaf hervorsieht und bläst die Doppelflöte; zur Musik tanzt ein Silen; zwischen beiden ein Baum. Diese Vorstellung erinnert uns an Orpheus und daran, dass die ganze Sage von ihm auf dem Glauben an eine zauberische Gewalt der Musik über die ganze Natur beruht. Mancher Hirt mochte wohl in seinem Stolze glauben, wenn er am Ufer eines Baches spielte, die Wellen tanzten nach seinem Rythmus dahin; und der Maler meint nichts anderes, wenn er den Gott der Quelle nach den Klängen der Flöte tanzen lässt.

Auf einer Darstellung der Apotheose des Herakles (Bull. nap. N. S. III, 14) gesellt sich zu den drei Nymphen ein erstaunter Silen.

Auch können wir hier der Ficoronischen Ciste gedenken. Der Silen, von dessen Quelle Amykos die Helden fern gehalten hatte, sitzt nach Besiegung des Unholdes wieder bei derselben in der lustigsten Verfassung.

Hieran füge ich nun noch einige Bilder, auf welchen Satyrn nicht als Zuschauer bei mythologischen Scenen anwesend, sondern zur Wiedergabe eines selbständigen Naturschauspiels vereinigt sind. Zunächst haben wir da zwei Darstellungen des Sonnenaufgangs. Die eine finden wir bei Welcker, a. Denkm. 3, T. XI. In einem Strahlenkranz steigt die bekleidete und bekränzte Büste des Sonnengottes empor. Zu beiden Seiten sieht man verzweigtes Gebüsch, zwischen dem sechs Satyrn sichtbar werden, wiederum teilweise verdeckt, wodurch auch hier der Eindruck des Walddickichts gehoben wird. Sie begleiten das Schauspiel des Sonnenaufgangs mit dem lebhaftesten Staunen; man sieht, wie sie plötzlich auf und auseinander gescheucht werden. Wir gewinnen dadurch etwa folgende Vorstellung: Noch bis

vor Kurzem haben die Schatten der Nacht in dem Wald geweilt, ruhig hat alles Leben geschlummert; am längsten dämmert das Dunkel in den Schlupfwinkeln des Gebüsches und der Felsenspalten, wenn auch das zarte Licht der Eos schon in den Wolken spielt. Jetzt geht ein Rauschen durch den Wald, Helios steigt empor, und mit einem Schlag wird's lebendig. Nun schütteln die Aeste im frischen Morgenwind den Nachtthau von den Blättern; hie und da huscht es durch die Büsche; die Stimmen des Waldes erwachen; die Vöglein singen ihr Morgenlied. Dieses musikalische Element fehlt hier, aber wir finden es auf einem andern Bild, welches Welcker in demselben Aufsatz (p. 79) bespricht. Es stammt von einer Vase, welche im Sabinerland zu Sommavilla gefunden wurde. Die Sonne erscheint hier unter dem Bilde der Sphinx, und die Deutung beruht auf dem Vergleich mit der Rückseite der eben besprochenen Vase, sowie auf mythologischen Auseinandersetzungen, auf welche ich verweise: „Die Sphinx, hier ohne Strahlen — hat zwei Satyrn zur Seite, wovon der eine die Laute mit dem Plektron schlägt, der andere tanzt. — Den Satyrn, die — (auf dem schon besprochenen Bilde) — im höchsten Staunen, als wäre es am Morgen ihrer ersten Schöpfung, die eben aufsteigende Sonne begrüssen, freut sich hier, unter deren fortgesetztem Laufe, die Natur ihres Daseins mit Gesang und Tanz".*) Wir erkennen auch hierin wieder die Mannigfaltigkeit der griechischen Auffassung.

*) Zur Vergleichung setze ich Verse aus einem Morgenlied des Euripedes in den Fragmenten des „Phaëthon" hierher (Wagn. Fr. V.), welche ebenfalls das musikalische Element besonders betonen:

μέλπει δὲ δένδρεσι λεπτὰν
ἀηδὼν ἁρμονίαν
ὀρθρευομένα γόοις
Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον,
σύριγγας δ' οὐριβάται
κινοῦσιν ποίμνας ἐλαταί.
— — — — —
πηγαῖς τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ
μελιβόας κύκνος ἀχεῖ.

Das dritte zu besprechende Bild gehört den Darstellungen des Frühlings an, welcher hier als Wiederkehr der Kora vorgestellt wird. Es ist abgebildet in den Annal. del J. 1884, tav. d' agg. M. und in Gemeinschaft mit einem andern desselben Gegenstandes, welches uns auch noch zu beschäftigen hat, von Fröhner besprochen. Kora steigt aus der Unterwelt empor und ist bis zu den Knieen sichtbar; jederseits ist ein ziegenköpfiger Satyr; der linke tanzt jubelnd, der rechte prallt erstaunt zurück. So einfach auch das Bild ist, so zeigt es doch, wie man jenen Vorgang nur noch in Bezug auf seine Naturbedeutung aufzufassen gewohnt war.

Hiermit beenden wir die Besprechung der Beispiele, in welchen die einzelnen Seiten des Naturlebens durch Satyrn, Nymphen und Silene wiedergegeben sind.

Wir wenden uns nun einer Gottheit zu, welche ebenfalls das Leben in der Natur personificiert und sich doch von den besprochenen in bestimmter Weise unterscheidet, Pan. Während die andern ihre speziellen Gebiete haben — Brunn nannte sie Spezialkobolde, — vereinigt Pan das gesammte Naturleben in sich, und wir haben schon gesehen, wie dies in der Sage vom Schlafe des Pan seinen Ausdruck fand. In welche Umgebungen uns seine Anwesenheit versetzt, lehren uns die Dichter.

In Aeschylos' Persern beschreibt der Bote die kleine Insel Psyttaleia folgendermassen:

νῆσός τις ἐστὶ πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων
βαιὰ, δύσορμος ναυσὶν, ἣν ὁ φιλόχορος
Πὰν ἐμβατεύει, ποντίας ἀκτῆς ἔπι.

(445—447.)

Also ein wildes Felsgestade; so hat Pan auch den Beinamen ἄκτιος. Der bekannte homerische Hymnus auf Pan, welchen Ludwich (Rhein. Mus n. F. 42 p. 558) der besten Zeit griechischer Poesie für würdig hält, beginnt:

Singe mir Muse, vom lieben Spross des Hermes,
Dem bocksfüssigen, doppelgehörnten, gern lärmenden, der durch die Auen,
Durch die Wälder zusammen mit den tanzgewohnten Nymphen wallt,
Welche von den Gipfeln der steilen Felsen herabsteigen
Anrufend Pan, den Heerdengott mit dem wirren Haargelock,
Welchem alle beschneiten Höhen eignen
Und die Gipfel der Berge und die felsigen Pfade.
Da und dort wandelt er durch die dichten Gebüsche;
Bald ruht er an den sanft hinströmenden Bächen,
Bald wiederum steigt er umher auf den schroffen Felsen,
Den höchsten Gipfel erklimmend, um nach seinen Heerden auszulugen.
Oft auch läuft er dahin durch die hellschimmernden Berge,
Oft jagt und tödtet er das Wild in dem Bergwald,
Mit scharfem Blick es erspähend. Dann klingen am Abend,
Wenn die Jagd beendet, allein die süssen Töne, die er seiner Hirtenflöte entlockt.
Ihn übertrifft kein Vogel im Lied,
Der unter den Blättern der Bäume mit schmelzend süssem Gesang
Um den blüthenreichen Frühling klagt.
Mit ihnen singen dann im dichtverschlung'nen Reigentanz die süssstimmigen bergbewohnenden Nymphen
An der dunkelfarbigen Quelle. Den Gipfel umwogt der Widerhall des Berges.
Der Dämon waltet bald da, bald dort des Reigens; jetzt in der Mitte
Wandelt er mit schnellen Füssen; um die Schultern trägt er das rothe Fell
Des Luchses und freut sich an dem süssen Gesang
Auf schwellender Wiese, wo der Krokos und der duftende Hyakinthos
In üppiger Blüthe sich bunt in das Gras mischt.

In den ganz gleichen Kreis führt uns ein Epigramm Plato's, welches zu einem vollständigen Stimmungsbild herausgearbeitet ist:

Σιγάτω λάσιον Δρυάδων λέπας οἵ τ' ἀπὸ πέτρας
κρουνοὶ καὶ βληχὴ πουλυμιγὴς τοκάδων,
αὐτὸς ἐπεὶ σύριγγι μελίζεται εὐκελάδῳ Πάν,
ὑγρὸν ἰεὶς ζευκτῶν χεῖλος ὑπὲρ καλάμων·
αἱ δὲ πέριξ θαλεροῖσι χορὸν ποσὶν ἐστήσαντο
Ὑδριάδες νύμφαι, νύμφαι Ἁμαδρυάδες.

(Bergk. Poet. lyr. II, Plato 24.)

Wir sehen also, dass im Grunde die Umgebung die gleiche ist, welche auch das Satyrspiel bietet.

Der Hymnus nennt Pan bocksfüssig; auf den Vasen wird er meist mit menschlichen Beinen erscheinen, trotzdem ihn schon Praxiteles, im Verein mit Nymphen αἰγιπόδην bildete. Man hat eine derbere Auffassung als Aegipan und eine edlere als Diopan trennen wollen; auf den Vasenbildern wird sich dieser Unterschied nicht durchführen lassen.

Die einfachsten Beispiele sind folgende: Auf einem Parisurteil (Wien. Uebungsbl. S. A. T. X, 3) gesellt sich Pan zu Aphrodite, mit welcher er, wie wir sehen werden, noch in nähere Berührung kommen wird. Herakles als Sieger von einem seiner vielen Kämpfe ausruhend, zeigt uns ein Petersburger Bild aus Anzi (873). Vor dem Helden steht Athene, welche ihm einen Kranz bietet; hinter dieser wieder Pan, der eine Syrinx in der Rechten emporhält. Bei Gerhard, etr. u. kamp. Vasen C, 6 findet sich der Kampf des Kadmos gegen den Drachen. Die Schlange ringelt sich aus einer Höhle hervor. Ueber dieser lagert der ziegenfüssige Pan, dessen Beine wieder halb durch einen hinter Kadmos ansteigenden Hügel verdeckt sind; nur noch Athene ist als Zuschauerin anwesend. Eine gleichartige Reihe bilden drei Darstellungen von dem Kampf des Bellerophon mit der Chimära: Mon. d. J. II, 50; Conze's Vorlegeblätter S. VII, T. VI b

(Rückseite der Perservase) oder Mon. d. J. IX, 52 und Gerhard, apul. Vasenb. VIII. Auf allen dreien sehen wir Pan als Zuschauer, zu dem sich bei Gerhard noch eine Nymphe gesellt. Auf diesem Bild ist auch der Moment geändert, da die Chimära schon niedergeworfen ist. Verschiedene Variationen finden sich beim Aktäonmythus. Einmal Él. cér. II, T. 100 finden wir nur den ziegenfüssigen Pan als Zuschauer. In demselben Bande der Élite zeigt uns p. 351 eine Zeichnung, die offenbar einen Moment vor der Katastrophe darstellt; Aktäon streichelt einen Hund; er ist umgeben rechts von Artemis, links von einer Nymphe und dem umblickenden Pan. Eine reichere Umgebung zeigt ein Neapeler Bild aus Ruvo (Sa. 31 = Él. cér. II, 103 A.); Aktäon selbst schon das Geweih tragend, kniet auf einem zusammenbrechenden Hirsch nieder; rechts oben sitzt Artemis; unter ihr knickt ein Satyr in lebhaftem Staunen in die Kniee; links steht Hermes mit seinem Sohne Pan im Gespräch; gerade diese Verbindung mit Pan lässt uns in Hermes hier den Weiden- und Triften-Gott erkennen.*)

Das Brustbild des bärtigen Pan, „der verwundert die Hand hebt", finden wir auf einer Neapeler Vase aus Ruvo (3251), auf welcher eine Jagd von Phrygern auf einen Eber und eine Hindin dargestellt ist.

Wirkt in diesen Bildern nur die Erscheinung des Pan auf die Phantasie anregend, so scheint in den folgenden zwei auch eine entschiedene Stimmung beabsichtigt. Auf einer Vase von Canossa (Mon. d. J. VIIII, 32 u. 33) ist das Todtenopfer des Patroklos dargestellt. Achill ist gerade be-

*) cf Furtwängler, Samml. Sab. zu XXVIII: »Hermes, der ländliche Gott physischen Gedeihens, ist der natürliche Spielgenosse der Nymphen, wie schon der homerische Hymnus von den Nymphen singt, mit denen der ἐύσκοπος Ἀργειφόντης buhlt, μοχῷ σπείων ἐροέντων; und bei Aristophanes (Thesm. 977 ff.) betet der Chor Ἑρμῆν τε νόμιον ἄντομαι καὶ Πάνα καὶ Νύμφας φίλας . . . . . Ein an einer Quelle geweihter Hermes spricht die Inschrift Ἑρμῆν Ναϊάδων συνοπάονα θῆκέ με τῆδε Κρήνης κρατὸς ἐπ' ἀενάου (C. J. G. 457.).

schäftigt, einen gefangenen Troër an dem Τάφος des Patroklos hinzuopfern. Rechts oben sehen wir göttliche Zuschauer; Athene, die Beschützerin des Achill, sitzt nach rechts hin; ihr zugewandt steht Hermes und hinter diesem Pan. Hermes ist mit Athene im Gespräch; seine Augenbrauen sind in seelischer Erregung zusammengezogen und seine Handbewegung ist eine warnende, abwehrende; Pan wendet sich augenscheinlich in Trauer und Unwillen ab. Es erinnert uns das daran, dass auch bei Homer jenes Todtenopfer mit einem gewissen Tadel erzählt wird:

δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς
χαλκῷ δηϊόων· κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα.
(XXIII, 175 f.)

Dieselbe Stelle hat schon Brunn zu der Erklärung eines etruskischen Wandgemäldes desselben Gegenstandes (Mon. d. J. VI, 31) herangezogen, auf dem ein weiblicher Dämon neben Achill eine der des Hermes auf unserm Bilde ganz analoge Handbewegung macht. Ganz verwandt in dieser Beziehung scheint nun ein Bild in Neapel aus S. Agata de Goti (2202) zu sein. Perseus bringt das Medusenhaupt der Athene; um diese Gruppe sind versammelt Zeus, Hera, zwei Niken, die Dioskuren und eine bekränzte Frau, welche Panofka wohl mit Recht Aphrodite nennt. Hinter Hera nun „entfernt sich ein gehörnter Jüngling (Pan) – : er blickt um und hebt abwehrend die rechte Hand."

Wenn Pan schlätt, so schläft die Natur; wenn Pan trauert in unwilliger Stimmung, so ist auch das nur ein Wiederspiegeln der Stimmung in der Natur: in diese also müssen wir diejenige des Pan reflektiren. Wir erhalten eine stimmungsvolle Landschaft als passenden Hintergrund der dargestellten Scenen.

Die Figur des Pan erhält nun aber noch durch etwas eine besondere Bedeutung, welche ihn den grossen Göttern nähert. Er übt in seinem Revier eine dämonische Macht aus.

Dies äussert sich rein idyllisch in dem 25. Epigramm des Plato (Bergk a. a. O.), in welchem Pan den Wanderer einladet, sich unter einer Pinie niederzulassen, welche im Westwind rauscht, um unter dem Zauber seines Syrinxspieles zu entschlummern. Dies gemahnt uns an jene berühmte Schilderung der Platane und ihrer Umgebung am Ilisos in Plato's Phädrus: «Wenn du willst, so ist auch der leichte Luftzug angenehm und erfrischend; er singt helltönend ein Sommerlied zum Chor der Cicaden.» Auch an diesem Orte übt Pan seinen Zauber. Als Sokrates vom Eros spricht, glaubt er sich begeistert von den Nymphen und von Pan. Dieser Rausch der Begeisterung, welcher in der freien weiten Natur die Herzen einander erschliesst, muss natürlich am stärksten auf die Liebenden wirken, und so greift denn auch die Machtsphäre des Pan geradezu in die der Aphrodite über. Im ersten Chor des „Hippolytos" wird der Liebeswahnsinn der Phädra einer Bezauberung zugeschrieben, und als Urheber neben Hekate Pan genannt; der Prolog sagt uns aber, dass es Aphrodite selbst ist. Im 7. Idyll des Theokrit (V. 103 ff.) fleht Simichidas für Aratos, der tief im Gemüth Sehnsucht nach einem Knaben empfindet:

Diesen, o Pan, Obherr anmuthiger Melea-Fluren,
Lege dem Freund ohn' eignes Bemühn in die liebenden Arme,
Mag es der zarte Philinos vielleicht sein oder ein andrer.*)

In dieser dämonischen Zaubermacht des Pan liegt es, dass er auf den späteren Vasenbildern so oft zu Aphrodite und Eros gesellt ist. Wie wir die Erscheinung einer Göttin wie Aphrodite in den Reihen der zuschauenden Götter aufzufassen haben, zeigt uns am besten der schon erwähnte Prolog des »Hippolytos«. In demselben Sinne, wie hier Euripides die Göttin zu Anfang seines Stückes auftreten lässt, was natürlich auf dem θεολογεῖον geschah, damit sie

*) Τόν μοι Πάν, Μαλέας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,
ἄκλητον κείνοιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσαις,
εἴτε Φιλῖνος ἄρ' ἐστὶν ὁμαλθακὸς εἴτέ τις ἄλλος.

den ganzen Verlauf der Handlung als ihr unsichtbares Walten darstellt und gleichsam das Thema des Ganzen in V. 1—9 ausspricht, so setzen die Vasenmaler zusammenfassend die waltenden Götter bald tiefsinniger, bald gedankenloser zumeist über die Scenen, welche ihr Werk auf Erden darstellen. Das ist ein Punkt, welcher bei dem grossen Einfluss der Tragödie auf die spätere Vasenmalerei nicht ausser Acht gelassen werden darf, den aber Bloch a. a. O. ganz übersehen hat.

In der nahen Verbindung mit dem Naturgott Pan zeigt sich zugleich, wie Aphrodite wieder in die nächste Beziehung zum Element tritt, welchem sie ja ihre Entstehung verdankt. Aber unverkennbar soll in dieser Nebenordnung nicht mehr die ewig unerschöpfliche Triebkraft der Natur, das ewige Empfangen und Gebären, das Mütterliche, Weibliche, zum Ausdruck gebracht werden, vielmehr eine empfindsame Stimmung, welche der Mensch einer sentimentalen Zeit aus dem eigenen Fühlen in die umgebende Natur hineinempfindet. Die ganze Natur soll erfüllt sein von menschlichem Liebesempfinden. Schon bei Sophokles finden sich Stellen dieser Bedeutung; bei Euripides scheint die ganze Natur wie von einem Liebestaumel ergriffen. »In einem Chorliede der Medea haucht Aphrodite aus des Kephissos Wellen schöpfend die Flur an mit lieblicher Lüfte sanft gemischtem Wehen, mit Rosen im Haar geschmückt.« »Und im Hippolyt sagt Euripides von ihr: sie wallt durch den Aether- und in den Meereswogen, Alles entsteht durch sie, sie ist es, welche säet und welche Liebe eingiebt.« (Welcker, gr. Götterl. II, p. 700). Dies Durchdrungensein von Liebessehnen, dies Athmen der Wollust in der ganzen Natur, welches noch heute die Liebespaare in das lauschige Dunkel des Waldes lockt, findet auf den Vasenbildern seinen sprechenden Ausdruck in der Verbindung von Aphrodite, Eros, Pan, welche gemeinsam ihren Zauber üben.

Von den einschlägigen Bildern stelle ich ein athenisches voran, welches den Liebeskampf des Peleus und der Thetis behandelt (Overbeck, Gal. her. Bildw. VIII, 1). Die Mitte nimmt das ringende Paar ein, rechts die Ungeheuer, links das Gespann des Peleus. Um diese Hauptgruppe nun sind Zuschauer versammelt, welche dieselbe Bedeutung haben, wie die Flügelgruppen der Parthenongiebel. Rechts und links folgen zunächst zwei Gefährtinnen der Thetis, Psamathe und Kymodoche; beide zusammen deuten auf das Meeresufer. Nur Kymodoche's Gestalt ist erhalten; sie eilt in lebhafter Bewegung von der Mittelgruppe fort, und wir können wohl eine ähnliche Bewegung bei Psamathe voraussetzen, wie nach beiden Seiten auseinander wallende Wogen umgeben sie die Hauptscene. Κυμοδόκη ist augenscheinlich eine Nebenform von Κυμοδόκη. Von dieser heisst es bei Hesiod theog. 252 ff.:

Κυμοδόκη θ', ἣ κύματ' ἐν ἠεροειδέϊ πόντῳ
πνοιάς τε ζαχρηῶν ἀνέμων σὺν Κυματολήγῃ
ῥεῖα πρηΰνει καὶ ἐϋσφύρῳ Ἀμφιτρίτῃ.

Wenn der Maler ein solches Wesen in wilder Erregung darstellt, so erreicht er dasselbe, wie jener Maler des Heraklesbildes, auf welchem die Nymphe Γαλήνη erschüttert ist von der Wucht des Kampfes. Die Stimmung wird hier wie dort gesteigert. Unser Bild verlangt nun auf beiden Seiten wieder einen beruhigenden Zusammenschluss und findet ihn links durch Pan, Eros, die sitzende Aphrodite und die hinter ihr stehende Peitho. Pan erinnert uns an die äschyleïschen Verse (Pers. 445—47) von dem Felsenufer, auf welchem der Gott hinwandelt, worin denn ein landschaftliches Moment liegt. Aphrodite beruhigt uns über den Ausgang der Handlung und ihr entspricht auf der entgegengesetzten Seite Athene, die Beschützerin des Heros, welche den Sieg sichert, während neben ihr Poseidon bestimmt auf das Meer deutet, das Element, wie gegenüber Pan. So erkennen wir eine durchaus feine und, was hier besonders hervorzuheben ist, landschaftliche Komposition. Eine gewisse Rücksicht auf

die Landschaft in der Anordnung der Figuren scheint auch auf einer Darstellung von der Entführung des Chrysippos (Overb. Gal. her. B. I, 2) zu walten. Auf dem nach links sprengenden Viergespann, welchem ein Eros mit Schale voranschwebt, steht Laïos und Chrysippos, welcher dem rechts herbeieilenden Pädagogen einen Abschiedsgruss zuwinkt. Zwischen dem Pädagogen und dem Wagen sitzt Aphrodite auf eine Herme gelehnt, welche auf die Palästra deutet; über ihr schwebt ein Eros dem Wagen nach. Vor den Rossen nun sitzt nach rechts hin Pan; ihm zu Füssen ist ein Hund damit beschäftigt, Eingeweide (oder eine Schlange?) zu verzehren. Pan und Hund blieben Overbeck unklar. Der erstere verbindet sich für uns mit Aphrodite und deutet zugleich im Gegensatz zu der Palästra auf das Gebiet, welchem Laïos mit seinem geliebten Raube zueilt, das Waldgebirge. Der Hund gehört wohl am natürlichsten als Jagdgefährte zu Pan. Anders ist der landschaftliche Eindruck erreicht auf jenem schon erwähnten Bilde, welches den Kampf des Kadmos mit dem Drachen darstellt (Millin. Gal myth. XCVIII, 395). Ueber Kadmos und den beiden Nymphen ziehen sich Linien hin, welche Hügelketten andeuten. Ueber sie hinaus ragt*) in der Mitte Aphrodite mit dem Spiegel, links das Brustbild des Hermes, rechts das des bärtigen Pan und höher das eines Satyrs. Besonders Pan verfolgt den Kampf mit lebhafter Geberde. Hermes, Pan, Satyr und Nymphen äussern die Teilnahme der Natur, Aphrodite lässt uns über die herrschende Stimmung und den Ausgang des Kampfes nicht im Zweifel.

Dasselbe findet auch bei anderen Kämpfen statt, als deren höchster Lohn die Liebe gilt; so in Gerhard's apul. V. VIII: Bellerophon kämpft zu Fuss gegen die Chimära; als Zuschauer gruppieren sich um den Pegasos links ein Pan mit einer Flöte, dann Aphrodite, rechts Athene, Hermes und noch ein Pan. Dass Pan hier zweimal erscheint, hat nichts Auffälliges;

*) Das Gleiche findet auf einem später zu erwähnenden Jobilde statt.

er erfährt dieselbe Vervielfältigung wie Eros. Von besonderem Interesse wird hier die Darstellung eines Amazonenkampfes Mon. d. J. II, 30; in der oberen Reihe der Götter finden sich links neben Poseidon Aphrodite, Eros und Pan. Wir müssen das Bild auf den Sagenkreis des Theseus beziehen, dessen Kampf mit den Amazonen den denkbar friedlichsten Ausgang nahm, da er zu der Vereinigung des Helden und der Antiope führte. So wird der Triumpf der Liebe auch über diese Mannweiber gefeiert. Ich möchte hier noch ein Bild anfügen, welches ich wegen der Nebenordnung von Eros und Pan notiert habe; es ist die Neapeler No. 2541: eine Amazone auf einem weissen Viergespann, geführt von Pan; darüber Eros; unten ein Hase. Verschiedene Abbreviaturen finden sich in derselben Sammlung: 2383 Amazone, Gespann, Pan; 2362 Alles zerstört bis auf Gespann und Pan; 2204 Frau, Gespann, Eros, Hase; 2304, 2336, 3417 Frau, Gespann, Eros.

Dass ein gemeinsamer Gedanke diesen Bildern zu Grunde liegt, scheint mir zweifellos, besonders da 2383, 2204, 2304 und 2336 in einem und demselben Grabe bei Canosa gefunden sind. Der Gedanke, der hier durch die Erscheinung der Amazone am meisten nahe gelegt wird, ist: Triumph der Liebe; Pan, Eros und der Hase als aphroditisches Tier gewinnen so Bedeutung.

Noch ist einer merkwürdigen Darstellung zu gedenken, auf der Aphrodite, Eros und Pan einem blutigen Schauspiel zuschauen. Es ist das Niobidenbild, welches im Bull. arch. nap. I, tav. III und in Stark's „Niobe" T. II abgebildet ist. In den beiden unteren Reihen ist die Katastrophe dargestellt; fünf Söhne und drei Töchter erliegen um ihre Mutter und den Pädagogen gruppiert den tödtlichen Pfeilen des Apoll und der Artemis. In der obersten Reihe nun sind verschiedene zuschauende Götter versammelt; von links an; Iris und Athene, Hermes, Leto (Stark nennt die Figur Hera, ohne dass ihre Bedeutung als »Schutzgöttin der

Pelopiden« einleuchtend wäre.), Ares, endlich Eros, Aphrodite und Pan. Welche Bedeutung hat diese Vereinigung hier, wo der Gedanke an Liebe so fern liegt. Stark sagt: »Aphrodite hat zu den in Schönheit und Fülle blühenden klein-asiatischen Fürstenhäusern als idäische Mutter nahe Beziehungen, als Tochter der Dione ist sie Niobe schwesterlich nahe gestellt.« Dass dies nicht genügt, zeigt sich auf den ersten Blick; es ist wohl mythologisch gelehrt gedacht, aber nicht poëtisch lebendig empfunden, und Pan bleibt gänzlich unerklärt. Im Anschluss an die Andeutungen der Zeichnung selbst giebt Stark folgende Lokalität an: »ein offenes, grasiges, wohl auch mit einzelnen Bäumen besetztes Gefilde«, einen schattigen, kühlen, wasserreichen Ort, nahe einer Quelle«; das ist das Gebiet des Pan.

Von den Gruppen der Sterbenden und den rührenden Motiven, welche dabei zum Ausdruck kommen, sagt Stark: »Von besonderer Wirkung ist die Gruppe des den Bruder umfangenden Bruders. Nur ein Sohn und eine Tochter sind vereinzelt ohne Hülfeleistung. In der That abgesehen von dem menschlichen, mildernden Interesse künstlerisch höchst wirksame Motive, um in dem grausen Vorgang die Eintönigkeit des Gegensatzes göttlicher Uebermacht und rettungslos verlorener Jugendschöne durch das herrliche Widerspiel aufopfernder Liebe und zwar in den verschiedenen Verhältnissen zu überwinden.« Stark selbst erinnert an die Tragödie des Sophokles, und sehen wir in den Fragmenten derselben nach, so finden wir zwei entsprechende Stellen:

Athen. XIII. p. 601 A. Οὕτω δ' ἐναγώνιος ἦν ἡ περὶ τὰ ἐρωτικὰ πραγμάτεια, καὶ οὐδεὶς ἡγεῖτο φορτικοὺς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὢν ποιητὴς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θέατρα διὰ τῶν τραγῳδιῶν τοὺς (sc. τῶν παίδων) ἔρωτας· ὁ μὲν τὸν Ἀχιλλέως πρὸς Πάτροκλον, ὁ δ' ἐν τῇ Νιόβῃ τὸν τῶν παίδων. und Plut. Erotic. 17 p. 760 E. Τῶν μὲν γὰρ τοῦ Σοφοκλέους Νιοβιδῶν βαλλομένων καὶ θνῃσκόντων ἀνακαλεῖται τις οὐδένα βοηθὸν ἄλλον οὐδὲ σύμμαχον, ἢ τὸν ἑαυτῆν, „ὦ * * ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι".

Dass wir diese Liebe der Knaben unter einander im edelsten Sinne aufzufassen haben, verlangt die Würde der Tragödie und die Art, in welcher sie sich im Moment des Todes äussert. Nun bekommt aber Aphrodite hierdurch neben Pan eine hervorragende Bedeutung. Wir gewinnen neben einem interessanten Beispiel für unsere Frage, ein solches für die Einwirkung des Sophokles auf die bildende Kunst. Stark hatte die in den künstlerischen Motiven ausgesprochenen Gedanken richtig erkannt, nur hatte er die Göttergruppe nicht in gehörige Beziehung zur Haupthandlung gesetzt, mit welcher sie im innersten Kern zusammengehört.

Zeugen des tragischen Endes eines Helden sind die betreffenden Götter auf einem Hippolytosbilde, welches von Kalkmann in der archäologischen Zeitung 1883 T. VI p. 105 besprochen ist, und zwar sind sie es in anderm Sinne wie auf der eben besprochenen Darstellung. Dem Tode des jungen Helden schaut folgende Götterreihe zu: Pan, Apollon, Athene, Aphrodite, Eros, welcher dem am weitesten rechts befindlichen Poseidon eine Schale reicht, wodurch dieser in nähere Beziehung zu Aphrodite gebracht wird, wie es ja in der Sage auch ihr Werk ist, dass Poseidon seinen eigenen Enkel vernichtet. Dass Pan nahe zu Aphrodite gehört und in demselben Gegensatz zu Poseidon, dem Gott des Meeres, als Gott des Landes steht, wie auf dem besprochenen Bild vom Liebeskampf des Peleus und der Thetis, ist klar. Zwischen ihn und Aphrodite tritt zunächst Apollon, der Bruder der Artemis; doch kann diese Verwandtschaft nicht der Grund seiner Anwesenheit sein. Er ist das göttliche Ideal jedes griechischen Jünglings, der himmlische Schirmherr der Heldenjugend. In demselben Sinne als Schützerin der Heroën tritt neben ihn Athene. Beide sind oft neben Zeus die speciellen Vertreter des Olymp. Wenn sich beide neben Pan und Poseidon eng zu Aphrodite gesellen, als müssige Zuschauer bei dem Ende ihres Schutzling so bedeutet dies nichts anderes, als dass der Zauber der Liebesgöttin nicht nur in den Ele-

menten, sogar im Kreise der Olympier waltet, so dass Apoll und Athene den Helden nicht zu bewahren vermögen. Vergleichen wir nun den »Hippolytos« des Euripides. Der Bote hat das Schicksal des jungen Helden erzählt; Theseus hat den Befehl gegeben den Unglücklichen herbeizubringen; da setzt der Chor mit folgendem Gesange ein:

σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι· σὺν δ'
ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ.
ποτᾶται δ' ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν θ'
ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ
πτανὸς ἐφορμάσῃ
χρυσοφαής,
φύσιν ὀρεσκόων
σκυλάκων πελαγίων θ' ὅσα τε γᾶ τρέφει
τὰν Ἅλιος αἰθομέναν ὀέρκεται.
ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ
βασιλῆδα τιμάν, Κύπρι,
τῶν δε μόνα κρατύνεις.

Dieser Chor gibt der Stimmung Ausdruck, welche die Katastrophe im Hörer erweckt; er singt von Kypris' unbegrenzter Macht. Nichts anderes bedeutet die Reihe der Götter auf unserm Vasenbild. V. 1273 und 78 geht auf Poseidon's Reich, V. 1272 und 76—78 auf das des Pan. Auf den Himmel, das Reich der Götter, deutet wie Apollon und Athene so V. 1268. Dabei ist nicht zu verkennen, dass die Gottheiten auch im Anschluss an das Lokal Bedeutung haben. Die Scene spielt am Meeresstrande*); dort ist Poseidon ebenso am Platze wie Pan, und viele Heiligthümer des Apoll

*) ἐπεὶ δ' ἔρημον χῶρον εἰσεβάλλομεν,
ἀκτή τις ἔστι τοὐπέκεινα τησδε γῆς
πρὸς πόντον ἤδη κειμένη Σαρωνικόν.
V. 1198—1200.

lagen an Vorgebirgen, Küsten und Flussmündungen; bei Apollon. Rhod. I, 402 heisst er ἄκτιος wie Pan. Auch Athene steht häufig in enger Beziehung zu Poseidon. So verbindet sich Alles zur schönsten Harmonie und besten Bedeutung. Die Besprechung dieses Bildes führt mich endlich zu einer Darstellung, auf welcher die Beziehung der Götterreihe zu der Hauptscene noch allgemeiner, ich möchte, da der Hinweis auf die Wissenschaft ohnehin nahe gelegt wird, sagen, noch philosophischer ist. Es ist die Vorderseite einer Dresdener Amphora (Hettner, die Bildw. d. kngl. Ant.-Samml. zu Dresden p. 124) Ueber einer Grabscene, welche vier Frauen um eine Stele versammelt, gruppieren sich um Athene, welcher Nike einen Kranz bietet, rechts Pan, links Aphrodite und Eros Die Liebesgötter scharen sich um die himmlische Vertreterin der Eris, Athene. Eros und Eris, Kampf und Liebe sind die beiden Mächte, welche das menschliche Leben dem Griechen erfüllten und verschönten. Empedokles von Agrigent liess durch die Gegenwirkung beider die Welt entstehen und bestehen. Die Hindeutung auf diese göttlichen Gewalten am Grabe, wo man auf das dahingeschiedene Leben als auf etwas Ganzes, Abgeschlossenes zurückblickt, ist leicht verständlich. Besonders werde ich noch an einen Satz Pindars gemahnt, wo der pythische Wettkampf in besonderen Zusammenhang mit der Liebe gesetzt wird (Pyth. X, 55—59):

ἔλπομαι — — — — — —

— — — — — — — —

τὸν Ἱπποκλέαν ἔτι καὶ μᾶλλον σὺν ἀοιδαῖς
ἕκατι στεφάνων θαητὸν ἐν ἅλιξι θησέμεν ἐν καὶ παλαιτέροις,
νέαισίν τε παρθένοισι μέλημα.

Ein solcher Hippokleas, durch die Macht der Athene, wegen seiner Siegeskränze angestaunt, der stille Gedanke der Jungfrauen durch die der Aphrodite und des Pan, wird hier betrauert.

Harmonischer als auf diesen meist bewegten Darstellungen wirkt die durch die Anwesenheit von Aphrodite

und Pan bedeutete Stimmung natürlich in ruhigen Scenen, welche auf Liebesabenteuer Bezug haben.

Ich stelle hier eines der schönsten Bilder voran, welches bei Millin, vas. div. pl. 43 abgebildet ist. Paris sitzt unten nach links und ist im Gespräch mit einer hinter ihm stehenden weiblichen Figur. Diese Gruppe umgeben: links Pan, oben Aphrodite und Eros, rechts ein Satyr. Ein unbefangener Betrachter wird sofort auf Paris und Oenone rathen. Die Motive beider Figuren stimmen durchaus mit denen auf den bekannten Reliefs des gleichen Gegenstandes zusammen, nur dass der Vasenmaler, durch seine Kunst gebunden, die beiden Gestalten, welche auf den Reliefs durch einander verdeckt erscheinen, neben einander stellt. Die Umgebung ist nun auch klar. Pan und Satyr deuten auf den waldreichen Ida. Pan, Aphrodite und Eros umfangen Paris mit heissem Liebessehnen. Eine unvergleichliche Stimmung kommt in das Bild durch die Art, wie Pan den Paris anblickt. Wir werden dadurch an Worte des Ibykus erinnert:

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις ταχέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπειρα
δίκτυα Κυπριδός με βάλλει·

(Bergk. fr. 2.)

Setzen wir, wozu wir nach unseren Betrachtungen berechtigt sind, für Eros Pan, so haben wir den Gedanken des Künstlers.*)

Auf dem zweiten der in Overbeck's Kunstmythologie (T. VII, 8) besprochenen Jobilder sind als Zuschauer links Hera, rechts Aphrodite, oben Eros und Pan hinter einem Hügelrand halb verschwindend. Eine kleine Reihe bietet die Sage der Amymone. Auf dem Mon. d. J. IV, 14 publicierten Bilde sitzt links oben Aphrodite, rechts Pan, unter

*) Millin (Anc. uned. Mon. p. 49 Not. 15.) sah in dem Bild eine abgekürzte Darstellung des Parisurteils. Welcker (Alte Denkm. V p. 437.) nannte die Oenone Aphrodite und Aphrodite Peitho, was dem unbefangenen Betrachter unmöglich annehmbar erscheinen kann.

ihm sitzt eine Nymphe, von welcher ein Eros dem Liebespaar zufliegt. Die gleiche Umgebung um einen Eros vermehrt und in veränderter Anordnung zeigt Bull arch. nap. II tav. III. Auf der unpublicierten Rückseite einer Neapeler Vase von Armento (690) kommt Peitho und ein ziegenfüssiger Pan hinzu; die Gestalt mit dem Ball hinter Amymone ist offenbar keine Danaïde, sondern eine Nymphe. Noch ist ein Bild aus Ruvo zu nennen, bei Minervini, Monum. di Bar. T. XVIII abgebildet. In der Mitte der unteren Reihe sitzt Herakles auf seiner Löwenhaut damit beschäftigt, sich seine Schuhe zu lösen, welche geflügelt sind. An seinem Sitz lehnt die Keule; auf seinen Knieen liegen Köcher und Bogen. Vor ihm steht eine verschleierte weibliche Figur, welche ihm die Linke hinreicht. Die Aufmerksamkeit des Helden auf sie unterstützen rechts Hermes, links Pan mit sprechenden Handbewegungen. Ueber der Frau sitzt Aphrodite, welcher von links ein Eros zuschwebt. Ueber der Schale, welche die Göttin in der Linken hält, flattert eine Taube. Ganz rechts über Hermes sitzt Athene, welche den Helm vom Haupte genommen hat. Minervini nennt nun die weibliche Gestalt vor Herakles Hebe und das ganze Bild die Apotheose des Herakles. Dem widerspricht jedoch manches; Pan deutet auf irdisches Lokal; Köcher und Bogen lässt Herakles zurück auf Erden und Philoktet ist der glückliche Erbe. Dafür könnten allein die Flügelschuhe sprechen, welche hier den Wagen der Nike oder Athene ersetzt haben könnten; aber sie stehen wieder ganz vereinzelt. Wir müssen uns wohl begnügen, in lebendiger Symbolik den Gedanken ausgesprochen zu finden, dass der höchste Lohn des Helden nach Beendigung der Kämpfe die ersehnte Gewährung der Liebe sei. Da ist denn Pan im Verein mit Eros und Aphrodite auf der Seite der Jungfrau ebenso wie die schirmenden Götter des Helden auf seiner Seite von Bedeutung.

Ein Bild führt uns aus der Heroënwelt in die des täglichen Lebens und mahnt uns besonders an jene berührten

Verse des Theokrit (Neapel, No. 934 A.). Eros sucht einen Jüngling zu erhaschen; neben diesem entfernt sich Pan und hebt umwendend die Rechte zum ἀποσκοπεύειν; hinter Eros läuft ein Satyr davon, »während eine bekleidete Frau mit Füllhorn in der Linken vergnügt der Scene zuschaut und die Rechte hebt«; offenbar ist dies eine Nymphe des üppigen Waldthales, in welches der Jüngling verfolgt von seinem unbestimmten Liebessehnen geflohen ist. Pan wird seinen Zauber mit dem des Eros einen und de Jüngling in die Arme der Geliebten führen. Dieses, wie andere schon besprochene Genrebilder, beweist gegen Gerber, dass Pan, Satyrn und Nymphen bei den Griechen nicht allein auf die Heroënwelt beschränkt waren im Gegensatz zu der römischen Auffassung. Ein Unterschied besteht darum doch, aber er ist rein künstlerischer Art. Bei den Römern und schon bei den Etruskern bemerken wir nicht allein bei Einführung dieser Wesen, sondern noch mehr bei der von begrifflichen Allegorieen in die Darstellungen eine unaufgelöste Disharmonie von Idealismus und Realismus. Diese löst sich in den griechischen Darstellungen, da hier Alles in die Sphäre des Idealen gehoben wird. So haben wir ja auch bei der malerischen Darstellung der Marathonschlacht in der Stoa Poikile wie in der plastischen Gruppe des Phidias zu Delphi Götter, Heroën und Menschen gemischt; auf dem Gemälde des Aëtion von der Hochzeit des Alexander und der Rhoxane waren mehrere Eroten und Hymenaios den historischen Persönlichkeiten gesellt; ich erinnere ferner an die Perser-Vase. Dasselbe nun findet sich z. B. auf der Trajanssäule, und hier beleidigt es unser Gefühl und Auge, da die realistischen Gestalten der Kämpfer und die idealen der hier begrifflichen Götter im ungelösten kunstlerischen Gegensatze neben einander stehen.

Noch bleiben uns zwei Bilder, auf welchen Pan und Aphrodite hervorragende Bedeutung haben, da die dargestellte Sage besondere Beziehung auf Natur und Liebe hat. Das

eine ist abgebildet in Gerhard's Apul. V. E, 8, unter dem Namen: Erotisches Saitenspiel. In der Mitte sitzt ein Mann in orientalischer Tracht und spielt auf einer Leyer; rechts steht Pan mit Zweig und Kranz, links Aphrodite mit Fächer und Taube. Offenbar ist der Spieler Orpheus; Pan deutet auf die Natur, welche er bezwingt und, welchen Inhaltes sein Spiel ist, welche Stimmung das Ganze also beherrscht, sagt uns Aphrodite. Das zweite Bild behandelt augenscheinlich dieselbe Sage; seine Deutung ist jedoch unsicherer (Archäol. Z. 1844, T 14). Sie ist von Gerhard mit Mysterienbeziehungen belastet worden. Die Reihe der zuschauenden Götter weist das Bild bestimmt in unsern Kreis. Rechts von einem unten wurzelnden Baum sitzt Aphrodite mit Eros und Schwan; links Hermes mit einem Hunde spielend in nächster Beziehung zu dem ziegenfüssigen Pan, seinem Sohn, welcher ihm die Syrinx reicht. Unten sehen wir nun in der Mitte einen Bekränzten mit einer Lyra und dem gefesselten Kerberos einer Herme nahen; rechts am Ende sitzt eine Frau im Schleier neben einer Lorbeerstaude. Die Deutung als Orpheus und Euridike ist nicht abzuweisen. Nun steht links von der Herme ein Jüngling mit Petasos, Chlamys und zwei Speeren; links von ihm steht ein Pädagog. Es scheint nun, als wolle Orpheus dem Jüngling die Leyer reichen, oder wenigstens hält er sie ihm bedeutsam hin, als wolle er sagen: damit ist mir die Fesselung des Ungeheuers gelungen: Hiermit verband sich mir, dass Theokrit in dem 23. (29.) Idyll einen Liebhaber sagen lässt:

νῦν μὲν κἠπὶ τὰ χρύσεα μᾶλ' ἔνεκεν σέθεν
βαίην καὶ φύλακον νεκύων πέδα Κέρβερον.

Ferner sagt der Verfasser des Ἐπιτάφιος Βίωνος (122 ff.):

εἰ δυνάμαν δέ,
ὡς Ὀρφεὺς καταβὰς ποτὶ Τάρταρον . . .
. . . κἠγὼ τάχ' ἂν ἐς δόμον ἦλθον
Πλουτέος, ὥς κέ σ' ἴδοιμι, καὶ εἰ Πλουτῆι μελίσδη,
ὡς ἂν ἀκουσαίμην, τί μελίσδεαι· ἀλλ' ἔτι Κώρᾳ

Σικελικόν τι λίγαινε καὶ ἁδύ τι βουκολιάζευ.

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — οὐκ ἀγέραστος
ἔσσεῖ θ' ἁ μολπά, χὡς Ὀρφεῖ πρόσθεν ἔδωκεν
ἁδέα φορμίζοντι παλίσσυτον Εὐρυδίκειαν,
καὶ σέ, Βίων, πέμψει ποῖς ὤρεσιν, εἰ δέ τι κἠγών
συρίσδων δυνάμαν, παρὰ Πλουτεῖ καὐτὸς ἄειδον.

In beiden Fällen wird die That des Orpheus als ein Beispiel hingestellt, wie man durch die Macht des Gesanges und der Liebe die Schrecken der Unterwelt besiegen könne. Wenn dasselbe in unserem Bilde ausgedrückt wäre? Der Jüngling hat eine Geliebte verloren. Seine Gedanken verweilen am Eingang der Unterwelt; da tritt ihm die Gestalt des Orpheus entgegen; dieser fordert ihn gleichsam auf, das Gleiche zu wagen. Es wäre eine durchsichtige Symbolik in unserem Bilde; es kommt nun hinzu, dass auf verschiedenen ausgedehnten Darstellungen der Unterwelt Orpheus und Herakles neben einander beschäftigt sind, was nur einen symbolischen Sinn haben kann (vgl. den Artikel »Unterwelt« in Baumeister's Denkmälern.)*).

Zum Schluss gedenke ich ein Bild zu besprechen, welches gewissermassen einen Uebergang zu der folgenden Reihe bildet. Es ist bekannt unter dem Namen »Liebesvereinigung des Dionysos und der Ariadne«, publiciert in Gerhard's ant. Bildw. T. 59 und in Müller-Wieseler's Denkmälern II, 425. Es stammt aus Sicilien. Einer ruhigen Versammlung von Leto, Artemis, Apoll und Pythia entspricht folgende bewegtere Composition: In der Mitte lehnt eine Mänade vertraulich an Dionysos' Knieen; sie zeigt auf einen weiter rechts stehenden Eros, welcher sich eine Sandale bindet oder löst. Hinter ihm steht eine zweite Mänade (oder Aphrodite?). Links sehen wir eine Gruppe von drei Frauen, deren eine

*) Zu den „symbolischen Darstellungen, die mehr eine Situation oder einen poëtischen Gedanken, als eine bestimmte Handlung ausdrücken sollen", vgl. Brunn, troïsche Misc. 1, p. 50.

durch einen erhöhten Sitz ausgezeichnet ist; ihr reicht die ganz links stehende einen Lorbeerkranz. Zwischen den Frauen grast ein Reh. Ueber diesen Figuren nun zieht sich ein Höhenzug hin, von dem halb verdeckt links Pan herablugt; rechts über dem ersten Eros ist ein zweiter mit zwei Maultieren beschäftigt. Die Scene auf die Vereinigung von Dionysos und Ariadne zu beziehen liegt gar kein Grund vor. Abgesehen von den drei Frauen links hätten wir einfach den Gott Dionysos umgeben von Mänaden und den ihm befreundeten Eros und Pan. Der mittleren erhöhten Frau in jener Trias sind nun die Worte Χρυσῆ Φιλομήλη beigeschrieben*) Φιλομήλη deutet Wieseler (a. a. O.) als »die das Obst liebt«, d. h. als Herbstthore und erkennt in den beiden Andern ihre Schwestern. Jedoch nach Welker ep. Cycl. p. 275 Anm. bedeutet es einzig »die den Gesang liebt«, die Sängerin; das ist dasselbe wie ἀηδών. Welcker selbst (Alte Denkm. II. p. 65 und III, p. 63.) war befangen durch die Annahme einer Hochzeit und sah in der Figur eine Artemis Hymnia, wozu er sich auch durch das Reh verleiten liess. Eine solche mythologische Gelehrsamkeit erdrückt das Bild. Lassen wir uns einzig durch das vom Künstler gegebene leiten. Philomele kann entweder die ihrer Verwandlung noch harrende Heroïn sein, was hier unmöglich ist, oder der Maler nahm das Wort in seiner Bedeutung und wollte dadurch, dass er es einer Begleiterin des Dionysos als Namen gab, an die holde Sängerin erinnern**), welche Aristophanes (Vögel v. 737) Μοῦσα λοχμαία d. i. Muse des Haines nennt***). Ihr, der

*) Es ist unmöglich die beiden Worte zu trennen, wie Heydemann will, Satyr- und Bakchennamen p. 14.

**) Aehnlich ist es ja, wenn andere Mänaden Ἄνθη oder Ῥοδάνθη d. i. Blüthe oder Rosenblüthe genannt werden. Vgl. Heydemann a. a. O. p. 44 f.

***) Da diese Stelle auch sonst zu dem Bilde stimmt, setze ich sie ohne die Zwischenrufe hierher (V. 737—746):

Μοῦσα λοχμαία
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ
νάπαισί τε κορυφαῖσιν τ'ἐν ὀρείαις

Königin des Gesanges, der »Muse« reicht die Gefährtin den Lorbeerkranz. So aber ist das Ganze ein Stimmungsbild, zu welchem uns den Text die beiden ersten Strophen jenes Chores aus dem »Oedipus auf Kolonos« (V. 668-694) geben:

— — — ἔνθ'
ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουσα μάλιστ' ἀη-
δών χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις,
τὸν οἰνῶπα νέμουσα κισ-
σὸν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον
ἀνήνεμόν τε πάντων
χειμώνων· ἵν' ὁ βακχιώ-
τας ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει
θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.
— — — οὐδὲ Μου-
σᾶν χορόι νιν ἀπεστύγησαν, οὐδ' ἁ
χρυσάνιος Ἀφροδίτα.

Wir finden alle Elemente wieder: Dionysos mit den Mänaden; die Nachtigall, welche als Μοῦσα Λοχμαία auf unserm Bilde auch den Chor der Musen vertritt; statt der Aphrodite finden wir zwei Eroten, deren einer sogar direkt an das Beiwort der Aphrodite (χρυσάνιος) erinnern könnte. Auf der Vase kommt noch Pan hinzu, der Gott jenes Haines. Durch ihn, wie durch die realen Andeutungen wird uns ein Landschaftsbild vergegenwärtigt, die übrigen Figuren erfüllen es mit Stimmung.

Hierdurch nähert sich dies Gemälde jener Reihe, welche demnächst zu besprechen ist und welche reine Naturvorgänge zum Gegenstande hat.

ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου
δι' ἐμῆς, γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω
σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ.

Philomele hat gesungen:

καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου
σμίλακος ἠχὼ πρὸς Διὸς ἕδρας,
ἵν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων
τοῖς σοῖς ἐλέγοις ἀντιφάλλων
ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα θεῶν
ἵστησι χοροῦστ· διὰ δ' ἀθανάτων
στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ
θεία μακάρων ὁλολυγή.

(Aristoph. Vögel 215—222.)

Hierdurch werden wir zu der andern Seite der Vase übergeführt; von der Erde zum Himmel, von jenen Gottheiten, welchen wir alle irdischen Freuden danken, zu den Olympiern, welche mit jenen zwar das Orakel zu Delphi teilen, aber im Gegensatz zu ihnen rein geistige Bedeutung haben. Das ist meiner Meinung nach das einzige Band zwischen den beiden Darstellungen. Es lässt sich der Gedanke des Ganzen kaum in Worte pressen, aber er lässt sich empfinden.

Schon bei den zuletzt besprochenen Gemälden trat die Beziehung der Aphrodite zur Natur, zur Stimmung der Landschaft lebhafter hervor, als in den vorhergehenden bewegten Scenen, in denen ihre Anwesenheit doch mehr allgemeiner, geistiger Bedeutung war. Diese tritt nun vollständig zurück, sobald der dargestellte Vorgang aus dem Naturleben selbst geschöpft ist. Es tritt hier eine Beziehung der Göttin zu dem letzteren erst recht in's Licht; die nämlich, welche sie als Frühlingsgöttin hat.

Sie äussert sich schon in der ältesten Litteratur. Mit seinen feuchten Schwingen geleitet sie der Frühlingswind, der West nach Kypros (6. hom. Hymn. V. 37). Als die Göttin das Land betritt — bei Hesiod, Theog. V. 194 f. — spriesst das Gras unter ihren leichten Füssen empor. Die

Horen schmücken sie mit einer Stephane, welche goldne Blüthen zieren (hom. Hymn. a a O.); sie und die Chariten weben ihr Kleider und tauchen diese in die Wohlgerüche aller Frühlingsblumen, des Krokos, Hyakinthos, des blühenden Veilchen, der schönen, süss nach Nektar duftenden Rosenblüthen und der ambrosischen Kelche des Narkissos und der Lilie (Kyprien fr 3). Weitere Andeutungen finden sich bei den Lyrikern.

Alkäos nennt den Eros

Δεινότατον θεῶν.
(τὸν) γένναθ' εὐπέδιλλος Ἶρις
χρυσοκόμᾳ Ζεφύρῳ μιγεῖσα. (Fr. 13.)

Er lässt den Liebesgott „aus dem feuchten, belebenden Frühlingswind" geboren werden. (Welcker.) Das Etym. Gud. 278,17 bemerkt dazu: Τὰ γὰρ ἄνθη λέγεται ἴμερα, ἐπεὶ ἐν τῷ ἔαρι φύονται, ὅτε καὶ τὰ ἐρωτικὰ θερμότερα ἐστί. τούτου χάριν καὶ ὁ Ἀλκαῖος Ζεφύρου καὶ Ἶριδος τὸν Ἔρωτα φησίν. Theognis singt vom Eros:

Ὡραῖος καὶ Ἔρως ἐπιτέλλεται, ἡνίκα περ γῆ
ἄνθεσιν εἰαρινοῖς θάλλει ἀεξομένη,
τῆμος Ἔρως προλιπὼν Κύπρον, περικαλλέα νῆσον,
εἶσιν ἐπ' ἀνθρώπους σπέρμα φέρων κατὰ γῆς.
(V. 1275—78.)

Endlich seien noch zwei Römer erwähnt: Lucretius V, 736—37:

It ver et Venus et Veneris praenuntius ante
Pennatus graditur Zephyrus.

Ferner I. 1—20.

In dem Frühlingslied des Horatius endlich Carm. I, 4 sind Faun und Cytherea mit ihrem Chor von Nymphen und Grazien die Hauptpersonen.

In all diesen Stellen ist es klar, wie unzertrennlich auch dem Griechen die Begriffe Lenz und Liebe waren. Der Frühling erschien ihm wie die Feier des alljährlichen

Triumphzuges der Aphrodite durch die Welt von Kypros aus. *)

Als Zuschauerin finden wir Aphrodite in diesem Sinne neben Pan bei dem Auszug des Triptolemos (Compte rendu 1862 T. IV, 2). Die Beziehung dieses Mythus zur Natur ist bekannt, und auch die Fülle der Saaten verdankt der Landmann der belebenden Macht des Frühlings. Auf dem vorliegenden Bilde ist die Scene an den Nil verlegt, welcher durch Zeichnung und Inschrift angedeutet ist; seine Ufer sind mit Pflanzen geschmückt. Ferner charakterisiert das Lokal rechts unten eine Wildkatze, welche einen Vogel im Maul davonträgt. In der Mittelscene giesst Demeter ihrem Liebling den Abschiedstrunk ein. Die Umgebung bilden links die Horen; über ihnen lehnt an einem Baum Pan mit der Syrinx. Seine Beine sind unter den Knieen abgeschnitten, wodurch jener Eindruck des Vorlugens hervorgerufen wird; so wird auch hier, wie sonst auf dem Bilde das Landschaftliche betont. Rechts sitzt unter einem Baume Aphrodite, zu der Eros spricht; weiterhin Peitho mit aufgestütztem Fuss. Stephani möchte in seinem Text den Pan aus einer Anlehnung an die Version erklären, dass Osiris von Satyrn begleitet wird (Diod. I, 18). Doch ist es hier eben Triptolemos, nicht Osiris, der auszieht, und Pan macht gar keine Miene, mitzuziehen; er lehnt als müssiger, teilnahmvoller Zuschauer an seinem Baum. Es ist vielmehr durch ihn, wie durch die andern Gottheiten lediglich die Teilnahme der Natur und die Bedeutung des Vorganges für dieselbe, die Stimmung, mit welcher sie das Ereignis begrüsst, zum Ausdruck gebracht. Wir dürfen nicht einer gelehrten Reminiscenz zu Liebe die Intentionen des Künstlers vergewaltigen.

Noch auf einem zweiten Bild desselben Inhalts finden wir Pan, Aphrodite und Eros unter den Zuschauern, deren Kreis hier aber bedeutend vergrössert ist. Es ist das Nea-

*) Vgl. Kalkmann, Aphrodite auf dem Schwan. Jahrb. d. J. 1886.

peler Bild 690 A, abgebildet im Supplem. zu den Stud üb. d. Bilderkr. v. Eleusis von Strube, herausg. v. Brunn T. 2 Verschiedene Terrainlinien und spriessende Blumen verweisen uns in's Freie. Demeter übergiebt Triptolemos die Aehren. Hinter ihr steht an eine Säule gelehnt Hermes, hinter dieser wieder ebenfalls dieselbe fassend ein Satyr mit Thyrsus. Rechts vom Wagen steht (nach Strube) Polyhymnia mit einer Hore; die zweite sitzt tiefer; weiter rechts schaut Pan mit Thyrsus und Syrinx zu. In der oberen Reihe finden wir von links an Artemis, Apoll, Aphrodite mit einem Schwan, den Eros tränkt. Die Teilnahme der Natur findet seinen Ausdruck in Aphrodite, Eros, Hermes, Pan, Satyr und den Horen. Aber sind diese wirklich richtig bestimmt? Am natürlichsten ist es doch, die beiden zusammenstehenden Gestalten so zu benennen; dass die eine matronaler, die andere jungfräulicher ist, kann bei der Zweizahl nur für die Benennung sprechen. Wir würden dann die immerhin zweifelhafte Polyhymnia verlieren und die unten sitzende Gestalt noch zu benennen haben. Ich verweise hier auf eine ältere Darstellung der Aussendung (Mon. d. J. VIII, 43) von dem Maler Hieron, wo hinter Persephassa die Ortsnymphe Eleusis erscheint. Diese auch hier zu erkennen, finde ich keinen Anstoss. Es erübrigt noch die Bedeutung von Apoll und Artemis klarzustellen. Nun muss hervorgehoben werden, dass beide Gottheiten innige Bezüge zum Naturleben haben. Ausführlich handelt über den ersteren Roscher im Mythol. Lexicon in dem Abschnitt: Apollon als Gott des Frühlings. Besonders bezeichnend ist die Dichtung des Alkaios, einer jener Hymnen, welche die Wiederkehr des Gottes im Frühling feiern. Da singen Nachtigallen, Schwalben und Cikaden; die Quelle Kastalia fliesst in silbernen Strudeln und der Strom Kephissos hebt sich mächtig, purpurn erglühend in seinen Wogen. Auch in diesem physischem Sinne ist Artemis dem Apollon schwesterlich verwandt. Der Abschnitt in Welcker's griechischer Götterlehre (I, p. 581) über Artemis Limnäa etc.,

welcher überhaupt zu vergleichen ist, beginnt: »Maximus Tyrius in der Rede, ob den Göttern Bildsäulen zu errichten seien, sagt: Heiligthümer der Artemis sind Quellen der Gewässer und hohle Waldthäler und blumichte Auen.« Von Artemis Elaphia zu Olympia trug der Frühlingsmonat Elaphios seinen Namen. Wir dürfen uns nicht wundern, in dieser Zeit ganz gleich wie bei Aphrodite, Eros, Hermes auch bei diesem göttlichen Geschwisterpaar die physische Seite gegenüber der ethischen betont zu sehen, in einer Zeit, die unter dem Einfluss des Euripides stand, welcher uns in einzelnen Versen, wie in der physikalischen Umdeutung von Sagen, z. B. in den »Bakchen« V. 291—297 von der Geburt des Dionysos, Beispiele des Bestrebens hinterlassen hat, die physische Grundlage der Religion wieder aufzusuchen, wobei denn der ethische Gehalt sich mehr und mehr verflüchtigte. Die Philosophie, vor Allem der aufkommende Pantheïsmus scheint auch hier bestimmenden Einfluss ausgeübt zu haben.

Kehren wir nun zu unserm Bilde zurück, so fügt sich Alles auf das Beste zusammen. An die Ortsnymphe schliesst sich Pan, dessen Vater Hermes, der Heerdengott; der Satyr, das Kind des Waldes, in welchem Artemis herrscht; neben dieser die Frühlingsgötter Apoll und Aphrodite mit dem Schwan, welchen der »die Natur entzündende und belebende« Eros tränkt; an sie reihen sich die Horen, welche im Wechsel die Jahreszeiten, auch den Frühling heraufführen. Aus dem engsten Kreise werden wir in den weitesten geführt.

In derselben Bedeutung finden wir Apoll und Artemis neben Aphrodite, Eros und Pan auf einem Bild, dessen Gegenstand den direktesten Bezug zum Frühling hat, denn es handelt sich um die Wiederkehr der Persephone (Wiener Uebungsbl. S. E. T. IV Gerhard, Mysterienb. 1.). In einem viersäuligen Gebäude in der Mitte thront Hades; links steht Persephone, rechts Hermes; Hades macht zu Hermes gewandt eine gewährende Handbewegung; sein Weib wird zurückkehren. Das Lokal wird als Unterwelt

weiterhin durch einen Chor von sechs Danaïden charakterisiert, welche sich unten im Halbkreis um das Gebäude gruppieren. Links oben nun sind Apoll und Artemis, rechts Aphrodite, Eros ihr zuschwebend und Pan mit der Syrinx. Zu Füssen der Göttin spriessen Blumen. Zur Deutung braucht nichts hinzugefügt zu werden.

Die Darstellung der Anodos forderte ja von vornherein zu einer Umgebung solcher Art auf. So finden wir dasselbe Thema in den Mon. d. J. XII T. IV variiert. Aus einer Felsenhöhle taucht zur Hälfte Kora empor, erstaunt die Hände ausbreitend und nach oben blickend, wo vom Rande der Grotte ein bocksfüssiger Pan, die Hand ebenfalls im Staunen erhoben herabschaut. Oben auf dem Höhlenrande spriessen Strauch und Blumen; dann nach links herab erblicken wir zwei Satyrn im höchsten Masse erregt, der obere ἀποσκοπεύων, der untere mit der bekannten Marsyasbewegung zurückweichend. So äussert sich bei diesen niedern Naturwesen das Neue der Erscheinung in der heftigsten Aufregung. Seinem Wesen nach viel ruhiger sieht dem Ereignis ihr Herr Dionysos zu, welcher links über dem Aigipan in lässiger Haltung sitzt. Als einziges Zeichen seiner Aufmerksamkeit wendet er das Haupt nach rechts. Ueber seine besondere Bedeutung ist noch näher zu sprechen. In all diesen Figuren zeigt sich die lebhafte Teilnahme, von welcher die ganze Natur beim Einzug des Lenzes ergriffen wird. Wer aber kann sich das Erwachen des Frühlings denken ohne die Lieder der wiederkehrenden Vögel? Wir blicken links unten auf unser Bild; da sitzt Eros ganz für sich und begleitet das Aufsteigen der Kora mit dem Spiel der Doppelflöte. So haben wir, was uns noch fehlte, den heiteren Liebesgott, den Begleiter des Lenzes, und den süssen Klang der Töne. Der Gesang keines Vogels aber erinnert so an den schmelzenden Ton der Flöte und ist zugleich so inniger Ausdruck brünstigen Liebesverlangens wie der Lockruf der Nachtigall, und gerade sie lernen wir als Frühlingsvogel

kennen. Schon in der Odyssee vergleicht sich die klagende Penelope mit der Nachtigall, welche süss vom neu beginnenden Frühling singt (τ 513 f.). Sappho dichtet: Ἵμερος ἄγγελος ἰμερόφωνος ἀηδών (Bergk fr. 39.). Simonides singt von der Zeit:

Wenn die Nachtigallen gesangesreich,
Gelbkehlig im Lenze sich nah'n. (fr. 73.) *)

Zum Ueberfluss führt sie Aristophanes in den »Vögeln« als Flötenbläserin ein und lässt sie ebenfalls mit Beziehung auf den Frühling angesungen werden (V. 676—684):

ὦ φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων
πάντων, ξύννομε τῶν ἐμῶν
ὕμνων, ξύντροφ' ἀηδοί,
ἦλθες, ἦλθες, ὤφθης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'·
ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'
αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

Es zeugt dies Bild, wie wenige, von der tief poëtischen Art, mit welcher die Griechen jener Zeit die Erscheinungen der Natur auffassten und verkörperten.**) Dionysos ist hier zum erstenmal als Gott des schwellenden Lebens in Wald und Feld ohne jede Beziehung zum Thiasos erschienen. Ich

*) Εὖτ' ἀηδόνες πολυκώτιλοι,
χλωραύχενες, εἰαρινοί.

**) Zur Vergleichung möchte ich hier ein Vasenbild des schönsten Stiles heranziehen, welches ebenfalls die Anodos darstellt. Es ist das im „Suppl. zu d. Stud. b. d. Bilderkr. v. El. v. Strube, herausg. v. Brunn" T. III. reproduzierte Bild, auf welchem Kora von Hermes und Hekate geleitet emporsteigt und nun ihrer Mutter Demeter entgegeneilen will. Der ganze Inhalt ist ethisch; alles was zur Anschauung kommt, ist die Liebe zwischen Tochter und Mutter, die Freude der wiederkehrenden, der stille Ernst der wartenden; ernst ist auch die Teilnahme der Uebrigen. Von Alledem ist auf dem besprochenen Bilde nicht die Rede; der Vorgang ist ganz in seiner Beziehung zur Natur gefasst, die Umgebung idyllisch heiter, ja komisch, drastisch.

erinnere daran, dass Dionysos besonders in Attika als Frühlingsgott gefeiert wurde. »Die Verbindung mit den Horen, die in Attika als Spenderinnen der Blüthe und Frucht im Jahreslaufe verehrt wurden, bezeichnet den Gott als Geber des vegetativen Segens« »Im attischen Demos Phlyeis erscheint er als Blumengott und am attischen Blumenfeste.« (Voigt in Roscher's mythol. Lex.)*) Dies erklärt uns auch ein Bild, welches wir hier anschliessen wollen, und das als eine Illustration zum 26. homerischen Hymnus gelten kann (Berlin, Nr. 2648). In der Mitte reitet Dionysos, jugendlich, auf einem ansprengenden Panther nach rechts, gefolgt von einer das Tympanon schlagenden Mänade. Vor ihm hüpft ein jugendlicher Pan, diesem wieder voran fliegt Eros. Unter ihm ist »ein wie in frohem Schreck über das Herannahen des Gottes auf ein Knie gesunkener Silen, der erschreckt die Rechte hoch erhebt und nach der Mitte starrt.« Dionysos, πάσης ὑγρᾶς φύσεως κύριος (Plut Is. Os. 35), zieht ein. Die nysäïsche Nymphe folgt ihm als Mänade. Pan, der Gott des Waldgebirges, hat sich ihm angeschlossen. Eros fliegt voran als Vertreter des im Frühling neues Leben weckenden Liebeswebens. So trifft der Zug Silen, den Gott der zu Thale eilenden, befruchtenden Quellen. Mit frohem

*) Wenigstens erwähnen will ich eine hieher gehörige Erscheinung, welche Brunn in der vierten Abteilung seiner troïschen Miscellen p. 240 berührt. Auf den Darstellungen des Parisurteils im gewöhnlichen sf. Stil folgt den Göttinnen einige Male Dionysos. Brunn bemerkt hierüber: „Wir wissen allerdings nicht, wie in der älteren Poesie die ganze Situation und die Scenerie im Einzelnen ausgemalt war: Dionysos als persönlich individuelle Gottheit spielte jedoch dabei sicher keine Rolle. Wenn nun hier dem Maler nicht etwa schon der Hinblick auf die Häufigkeit bakchischer Scenen auf den Rückseiten der Vasen genügte, um den noch übrigen Raum im Parisurteil mit der Gestalt dieses Gottes zu füllen, so dürfen wir höchstens annehmen, dass er ihn einführte als einen Gott der freien Natur zur Erinnerung an die quellen- und vegetationsreichen Berghalden des Ida.“ Nehmen wir dies letztere an, so würden wir die betreffenden Vasen nach nach unseren Untersuchungen erst in die hellenistische Zeit setzen können, und wir hätten neue Beispiele, dass die Farbe allein nicht für das Alter einer Vase zeugen kann.

Erstaunen erkennt er seinen Herrn, und alsbald wird auch er sich dem Zuge singend und springend anschliessen.

Es bleiben uns nun noch die Bilder, welche die Frühlingsgöttin Aphrodite in die Mitte stellen und so gewissermassen selbst ein Bild des Frühlings geben. Zunächst sind zwei Bilder zu besprechen, welche die Schmückung der Göttin darstellen. Das erste ist bei Gerhard Gr. und etr. Trinksch. Pl. E, 10 abgebildet und im Text ohne einleuchtenden Grund »Schmückung der Kora« genannt; es befindet sich im brittischen Museum (Nr. 1679) und stammt angeblich aus Populonia. Eine weibliche Gestalt thront nach rechts gewandt in der Mitte mit ihrem Putz beschäftigt. Ihr schwebt ein Eros entgegen, augenscheinlich mit einer Lyra. Ihrem Rücken zu fliegt ein zweiter. Um die Basis des Thrones gruppieren sich nun drei Satyrn. Links sitzt noch auf der Basis ein grosser und bläst die Doppelflöte; vor ihm sitzt auf einem Baumstumpf ein zweiter kleinerer und hebt begehrlich die Hände, als wolle er auch blasen. Rechts unter dem Eros ragt ein kleiner Satyr bis zu den Knieen aus dem Boden auf und hebt erstaunt Kopf und Hände. Gerhard deutet auch hier eine Hinweisung auf mystische Hochzeit hinein. Dieselbe ist nirgends gegeben. In dem Katalog des britt. Mus wird ein anderer Fehler gemacht; es ist versucht, die linksseitigen Satyrn Marsyas und Olympos zu nennen. Worin liegt das? Man lasse es einfach bei Satyrn und freue sich an dem naiven Gebahren des Kleinen. Der dritte Satyr deutet durch seine Stellung wieder auf felsiges Terrain. Aus seinem Versteck lugt er hervor und reckt sich nun — man möchte hier sagen, als erwachte er aus dem Winterschlaf — mit echt kindlichem Erstaunen die Augen aufreissend. Die Bedeutung des Ganzen ist leicht zu geben: die Göttin des erwachenden Lebens schmückt sich; die Natur, ihre Liebe, ihre Lieder erwachen. Wieder finden wir das Flötenspiel, und schon naht Eros mit der Lyra, um selbst zu spielen. Das verwandte Bild, ebenfalls in London, stammt

aus Cyrene (65). Aphrodite steht vor einem Stuhl mit dem Putz beschäftigt, wobei ihr Eros hilft. Zu beiden Seiten zwei dienende weibliche Wesen, ganz links ein bärtiger, erstaunt herankommender Satyr. Der Vergleich mit dem 6. homerischen Hymnus und dem Fragment der Kyprien, wo die Horen Aphrodite schmücken, liegt sehr nahe, und interessant ist auch hier die charakteristische Zuthat des Satyr, wodurch die Naturbedeutung und das Landschaftliche gehoben wird.

Wiederum zwei Bilder behandeln die Epiphanie der Göttin. Das einfachste ist auf einer Hydria aus Kumä (Furtw. Berl. V. 2636). Aphrodite wird von einem Schwan über Wellen hingetragen, in welchen Delphine spielen. Ueber ihr schwebt Eros. Ihr eilt nach rechts hin voran ein Pan. Auf erhöhtem Ufer steht eine ruhige Nymphe. Dem Pan entsprechend eilt links eine Nymphe in lebhafter Erregung. Wieder erhöht links neben ihr tanzt ein zweiter Pan in graziöser Ruhe. In den Nymphen und Panen ist die freudige Teilnahme der vegetativen Natur des Ufers, dem Aphrodite zugetragen wird, geäussert. Das feuchte Element ist mehr betont in dem zweiten Bilde derselben Sammlung (2660) von einer Kanne aus Athen, abgebildet Jahrb. d. J. 1886, T. 11. Kalkmann, welcher das Bild in den Jahrbüchern bespricht (vgl. p. 247—255), deutet es überzeugend als eine Darstellung der Anadyomene. Aphrodite steigt hinter einem Schwan aus dem Meer empor, das allein durch zwei Nereïden angedeutet ist, welche jederseits auf Delphinen in entgegengesetzter Richtung über die Fluten gleiten. Zwei Eroten umflattern Aphrodite mit verschiedenen Schmuckgegenständen. Dieses Bild wird nun durch folgende Figuren umrahmt. Links der jugendliche Dionysos stehend, dann eine Mänade nach aussen sitzend; rechts Hermes ebenfalls stehend und eine entsprechend sitzende Frau, eine Nymphe. So finden wir hier das Meer durch die zarten aphrodisischen Nereïden vertreten. Die Teilnahme des Landes erkennen wir in Dio-

nysos, bei dem ich wegen der Herkunft des Gefässes noch besonders an den attischen Blumengott erinnere, in den Nymphen, deren eine sich durch das Tympanon näher an Dionysos anschliesst, und in dem Genossen derselben Hermes. Was das Künstlerische anlangt, so sind beide Zeichnungen sehr landschaftlich gehalten. Durch die Gruppierung der Figuren gewinnen wir folgendes Bild: das Wasser in der Mitte gehört einer Meerbucht, an welche von beiden Seiten die leise ansteigenden Gestade heranreichen; im Hintergrunde, woher Aphrodite kommt, dehnt sich das weite, unbegrenzte Meer.*)

Diesem Element wollen wir nun noch kurz unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Dass sich der Grieche das Spiel der Wellen lebendig verkörperte, zeigen uns z. B. die Schlussverse jenes berühmten Chores von der Pracht und dem Ruhm des attischen Landes (Oed. Col. 668 ff.)

Sieh, hineilend mit Macht nieder zum Meer
Hüpft in den Händen geschwungen Dein
Ruder, das Nereïden rings
Hundertfüssig umtanzen.**)

Diesen zarten Wesen, welche sich wie die glitzernden Wellen in sonnenheitrer Ruhe schaukeln und wiegen, entsprechen als Verkörperung der ernsten, wehmüthigen, wilden

*) Es wird interessant sein, auch hier einen Vergleich mit der früheren strengen Kunst zu ziehen. Man denke daran, in welchem Sinne das Erscheinen der Aphrodite auf dem βάθρον des olympischen Zeus aufgefasst und dargestellt war; es war hier das ethische Princip der versöhnenden, ausgleichenden Liebe, welches in den Götterkreis mit Aphrodite eintrat; alles war im geistigen Sinne erfasst, das Physische ganz ausser Betracht gelassen. Gerade im entgegengesetzten Sinne ist das Thema auf unsern Bildern behandelt. Jede geistige, ethische Bedeutung ist ausgeschlossen, das Erscheinen der Liebesgöttin nur in seiner Beziehung zur physischen, vegetativen Natur erfasst, so treten sich zwei innerlich verschiedene Zeiten gegenüber.

**) ἁ δ' εὐήρετμος ἔκπαγλ' ἁλία χερσὶ παραπτομένα πλάτα
θρώσκει τῶν ἑκατομπόδων
Νηρήδων ἀκόλουθος.

Seite des Meeres die Tritonen, in deren Zügen sich stilles Sehnen, glühendes Liebesverlangen, wilde unbefriedigte Leidenschaft malt. Das Schauerliche, Grauenhafte des Meeres stellen die Ungeheuer dar, Skylla und der Chor des Phorkys, welcher an den äussersten Enden des Okeanos haust.

Auf einigen Vasenbildern nun finden wir mittels dieser verschiedenen Figuren die feinsten Stimmungen wiedergegeben. Drei Beispiele sollen zur Verdeutlichung dienen.

Das Bild der Neapeler Sammlung 3225 A stellt die Befreiung der Andromeda dar. In dem unteren Streifen findet der Kampf des Helden mit dem Meerungeheuer statt umgeben von fünf Nereïden; während nun die zunächst des Kampfes gemalten ihre Aufmerksamkeit durch Gesten zu erkennen geben, verliert sich diese in der grösseren Entfernung bis zum genrehaften Ballspiel; so haben wir uns das Meer in der Umgebung des Kampfes wohl erregt zu denken, während in der weiteren Ferne seine Wellen in ungestörter Ruhe spielen. Ganz entgegengesetzt diesem Gemälde zeigt uns das Meer ein Bild des Assteas, welches die Flucht des Phrixos mit seiner Schwester Helle darstellt. (Bull. nap. N.S. VII, 3) Helle wird in das Meer sinken und erbarmungslos von seinen Wellen verschlungen werden; dasselbe also durch liebliche Nereïden darzustellen, würde hier keinen Sinn gehabt haben; es musste in seiner schaurigen Weise charakterisiert werden und der Maler erreicht dies durch folgende Gestalten: von links nach rechts folgen auf einander der bärtige Glaukos, Skylla, ein sich aufbäumender Seewolf, und zwischen ihnen sind Fische verteilt. Glaukos und Skylla haben beide einen Dreizack, mit welchem die letztere nach einem Fisch stösst; der vordere der drei Hunde, welche aus ihrem Unterkörper vorschiessen, streckt sich wild nach einem andern Fische vor. Glaukos hebt die Hand über die Augen; sein Haupt ist wie das der Skylla wild und struppig. Endlich lässt sich auch für die Gegenüberstellung beider Seiten des Meeres ein Beispiel anführen. Es ist ebenfalls ein Bild von Perseus und Andromeda (Mon.

d. J. IX, 38.) Das Meer ist durch drei Wesen dargestellt, welche dem Kampf in verschiedener Stimmung folgen. Gleich rechts von dem Meerungeheuer erscheint wieder Skylla; sie erhebt die Hand über die Augen; die Hundekörper strecken sich einerseits zähnebleckend gegen Perseus; andrerseits scheinen sie die Skylla in wilder Angst fortreissen zu wollen; der ganze Eindruck dieser Figur ist ein schauriger, wilder von ohnmächtiger Wuth und wilder Feigheit. Anders zwei Nereïden, deren eine wieder rechts an einem Delphin hinschwebt, die andere links auf einem Seeross; beide grüssen freudig mit der Hand, man sieht nicht recht, ob nach Perseus oder nach Andromeda; die linke trägt in der grüssenden Hand einen Spiegel. Die Wucht und Bedeutung des Kampfes ist hier durch den stärkeren Gegensatz mehr hervorgehoben. An diesen Meerbildern ist die Hauptsache der gelungene Ausdruck der jedesmal notwendigen Stimmung.

Wir sehen, dass man das im Meere waltende Leben in gleich vollkommener Weise darstellte, wie das der vegetativen Natur. Dass man dem Meer auch eine Teilnahme an den grossen Vorgängen im Wechsel der Jahreszeiten zuschrieb, zeigt uns das zuletzt besprochene Bild von der Epiphanie der Aphrodite.

Wir stehen am Ende unsrer Betrachtungen und können zurückblicken. Wir erkennen aus der ganzen Masse der besprochenen Monumente und einzelnen Beobachtungen, dass man sich in der hellenistischen Zeit mit grosser Liebe der Natur zuwandte, dass man sich besonders in die Erscheinung des Frühlings mit einer zarten Sentimentalität vertiefte. Selbst hohe Götter wie Apoll verlieren mitunter ihre ethische Bedeutung und werden als Naturgötter Teilhaber der Frühlingsfreuden. Es ist ja nur eine natürliche Folge, wenn man sich nun nicht mehr mit den einfachen mythologischen Scenen begnügte, sondern sie mit Figuren umgab, welche ebenso wie

reale Andeutungen die Phantasie zur Vorstellung landschaftlicher Hintergründe anregen. Durch Gruppierung dieser Figuren wurde öfters eine geradezu landschaftliche Composition erreicht, was auch wieder ein eigenes künstlerisches Interesse an der Natur und ihren Bildern voraussetzt. Alle diese Wesen äusserten eine mehr oder weniger lebhafte Teilnahme an den Vorgängen, deren Zeuge sie waren, und oft wurde dadurch allein eine landschaftliche Stimmung gewonnen; diese wurde bedeutender durch die Einführung der Aphrodite. Auch dies, das Hineinempfinden menschlicher Stimmungen in die Natur ist ja eine Folge jener sentimentalen Hingabe an dieselbe. Es hat also nicht nur die äussere Erscheinung der Natur, sondern auch »der ahnungsvolle Dämmerschein des Geistes, mit welchem die Landschaft uns anspricht,« eine eigentümliche künstlerische Ausbildung erhalten. *)

Diess sind Resultate, die auf das Schönste zu allen denen stimmen, welche Andere bisher auf diesem Gebiete erzielt haben, sowohl Wörmann, wie Gerber, wie noch in letzter Zeit Th. Schreiber in seiner Publikation der Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani.

Dies muss uns begierig machen, noch zum Schluss zu fragen, ob denn die Vasenmalerei mit dieser Darstellung des Naturlebens allein steht, oder ob sie Vorbilder in der grossen Kunst hatte.

Da finden wir denn jene Gruppe des Praxiteles, in welcher der bockfüssige Pan und lächelnde Nymphen die Danaë umgeben. Da finden wir weiter unter den kleineren Reliefplatten vom pergamenischen Altarbau eine, auf welcher ein Pan oder Satyr sicher ist, neben dem indes noch ähnliche Wesen dargestellt waren, wie sich aus den Resten erkennen lässt. Die Platte ist abgebildet im Jahrbuch d. arch. Inst. III p. 89 und besprochen von Robert. Die Bedeutung der Haupthandlung bleibt unklar; es ist jedoch sicher, dass auch sie in bestimmtem Zusammenhang mit dem Telephosmythus steht.

*) Vgl. O. Müller, Archäologie d. Kunst p. 609.

Wir gedenken ferner eines Reliefs aus Ince Blundell Hall, welches Michaelis in der arch. Z. 1877, T. 12. veröffentlicht und zu dessen Deutung er eingesteht, nichts bestimmtes bieten zu können. Vor einem hohen, weitverzweigten Baum, welcher die Scene links einrahmt, sitzt ein Mann im Himation und spielt auf einer Lyra; vor ihm steht eine Gruppe von drei Satyrn, welchen man es anzusehen meint, wie sie in ihrer naïven Neugierde aus den Schlupfwinkeln hervorgekommen sind und nun vertraulich gemacht in kindlichem Staunen gebannt stehen. Hinter einem zweiten Baum weiter rechts lugt ein vierter Satyr herum; vor diesem Baum sitzt ein fünfter in der Stellung des Dornausziehers. Ganz rechts kommt Pan mit Fell und Pedum vom Felsen herab, die Rechte zu freudigem Grusse erhebend. Wir befinden uns also in einer waldigen Felsschlucht; und auch die Höhen sind nicht unbelebt geblieben: von einem Felsvorsprung über den drei Satyrn schauen zwei weibliche Wesen, Nymphen, herab, von einem zweiten über dem ersten Baum eine männliche Figur, vielleicht ein Berggott. Michaelis nennt das Ganze: der Sänger unter den Satyrn, und denkt an Orpheus. Nach der Vergleichung mit den besprochenen Bildern dieser Sage ist die letztere Benennung unzweifelhaft. Es ist ein Bild des bezaubernden Einflusses, mit welchem Orpheus die ganze Natur durch Gesang und Spiel gebannt hielt. Es ist dies eines der bedeutendsten Monumente; wenn eines, so ist dieses geeignet, die Benützung von Pan, Satyrn und Nymphen als Personificierungen des Lebens in der Natur unumstösslich zu beweisen. Michaelis setzt das Relief in die spätgriechische Zeit.

Wir finden endlich als Vorbild für alle Darstellungen des feuchten Elementes die grossartige Achilleusgruppe des Skopas. So sehen wir, dass auch hierin die Vasenmaler nicht allein stehen, sondern eher dem Beispiel der grossen Plastiker gefolgt sind.

Auch unsere deutsche Phantasie kennt eine ähnliche Belebung der heimischen Landschaft. Man höre Schiller über Matthissons Gedichte: »Zeigt ihm die Natur selbst keine Bewegung, so entlehnt der Dichter diese auch wohl von der Einbildungskraft und bevölkert die stille Welt mit geistigen Wesen, die im Nebelduft streifen und im Schimmer des Mondlichts ihre Tänze halten. — Dergleichen Associationen bieten sich ihm aber keineswegs willkürlich an; sie entstehen gleichsam nothwendig entweder aus dem Lokale der Landschaft oder aus der Empfindungsart, welche durch jene Landschaft in ihm erweckt wird.« Gewiss: Aber eben dies Verschweben im Nebelduft unterscheidet die deutschen Elfen ebenso von den griechischen Nymphen, welche volle körperliche Wesen plastischer Erscheinung sind, das Formlose die deutschen Waldkobolde ebenso von den scharf umrissenen, organisch durchgebildeten Figuren der griechischen Satyrn, wie das Verschleierte, Malerische die deutsche Landschaft von der klaren, immer Form und Linie betonenden Landschaft Griechenlands. So sehen wir, dass nicht nur einzelne Nuancierungen derselben durch verschiedene Wesen treu im Charakter verkörpert werden, sondern dass auch das speciell Eigentümliche ihrer ganzen Bildung, die Physiognomie der Landschaft ihren sprechenden Ausdruck findet. In dieser liegt der Grund für die ganze plastische Beanlagung des Volkes.

Die ganze Summe der Betrachtungen macht es unmöglich, noch von einem Mangel an Natursinn bei den Griechen zu sprechen. Man muss, wie gesagt, bei jedem Volk auch in der Kunst zunächst die Sprache lernen. Ich hoffe, dass mir dies im vorliegenden Falle gelungen ist.

Dem grössten Vertreter jener negativen Ansicht, Schiller können wir die eigenen Verse entgegenhalten:

»Da der Dichtung zauberische Hülle
Sich noch lieblich um die Wahrheit wand,

Durch die Schöpfung floss die Lebensfülle,
Und, was nie empfinden wird, empfand.
An der Liebe Busen sie zu drücken,
Gab man höhern Adel der Natur,
Alles wies den eingeweihten Blicken,
Alles eines Gottes Spur.
Diese Höhen füllten Oreaden
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.«

(Die Götter Griechenlands.)